

LOS TRABAJADORES COLOMBIANOS DEL CINE INTERNACIONAL



Enrique **Uribe Jongbloed**
César **Mora Moreo**
Manuel **Corredor Aristizábal**
Rodrigo **Martínez Moreno**

LOS TRABAJADORES COLOMBIANOS DEL CINE INTERNACIONAL

Los trabajadores colombianos del cine internacional [e-book] / Enrique Uribe Jongbloed, César Mora Moreo, Manuel Corredor Aristizábal, Rodrigo Martínez Moreno. — Bogotá : Universidad Externado de Colombia. 2021.
1 recurso electrónico (106 páginas) : ilustraciones, gráficos, mapas, fotografías. 25,4 cm

Incluye referencias bibliográficas (páginas 83-90)

ISBN: 9789587905618 - e-book

1. Cine — Aspectos sociales — Colombia — Libros electrónicos 2. Industria cinematográfica — Aspectos culturales — Colombia — Libros electrónicos 3. Industria cinematográfica — Aspectos jurídicos — Colombia — Libros electrónicos 4. Industria cultural — Aspectos económicos — Colombia — Libros electrónicos 5. Proyección cinematográfica — Aspectos económicos — Colombia — Libros electrónicos 6. COVID-19 (Enfermedad) — Aspectos culturales — Colombia — Libros electrónicos I. Uribe Jongbloed, Enrique II. Mora Moreo, César III. Corredor Aristizábal, Manuel IV. Martínez Moreno, Rodrigo V. Universidad Externado de Colombia VI. Título

791.43 SCDD 21

Catalogación en la fuente — Universidad Externado de Colombia. Biblioteca EAP.

febrero de 2021

Creative Commons Attribution-Non Commercial-No Derivates 4.0 International



LOS TRABAJADORES COLOMBIANOS DEL CINE INTERNACIONAL

© 2020, Enrique Uribe Jongbloed (Introducción, Capítulo 1, Capítulo 2, Capítulo 3, Capítulo 4); César Mora Moreo (Introducción, Capítulo 1, Capítulo 2, Capítulo 3, Capítulo Post-Créditos); Manuel Corredor Aristizábal (Introducción, Capítulo 2, Capítulo 3, Capítulo Post-Créditos); Rodrigo Martínez Moreno (Introducción, Capítulo 3). Cada uno conserva los derechos sobre sus respectivos capítulos.

ISBN: 978-958-790-561-8

Asesoría metodológica: Maria Angel Orjuela

Asesoría en políticas públicas: Omar Oróstegui Restrepo

Corrección de estilo: Alessandra Puccini Montoya

Diagramación: César Gutiérrez

Iconos: thenounproject.com

Fotografía de portada: Thomas William

Fotografías interiores en el orden de aparición: Jakob Owens (pp. 4, 9, 68), Miguel Ángel Hernández (p. 6), Mason Kimbarovsky (p. 16), Pawel Szvmanski (p. 28), Cinescope Creative (p. 38), Denise Jans (p. 62), Emmanuel Acua en Unsplash (p. 64), Engin Akyurt (p. 76).

Ilustración: Fernando Suárez (p. 81).



Los trabajadores colombianos del cine internacional es resultado del proyecto "Condiciones y expectativas de los trabajadores del audiovisual a partir de la Ley 1556", ganador del estímulo de Investigación en Cinematografía del FDC en 2019.

CINE CREA
COLOMBIA CREA

RECONOCIMIENTOS

Un libro de estas características solo es posible gracias al trabajo mancomunado de diversas personas. Como investigador principal del proyecto “Condiciones y expectativas de los trabajadores del audiovisual a partir de la Ley 1556” quiero hacer un primer reconocimiento a todos los trabajadores que nos regalaron su tiempo en entrevistas y grupos focales. Su aporte ha sido central para la investigación y espero que estos resultados les sean interesantes, reveladores y que reflejen sus experiencias.

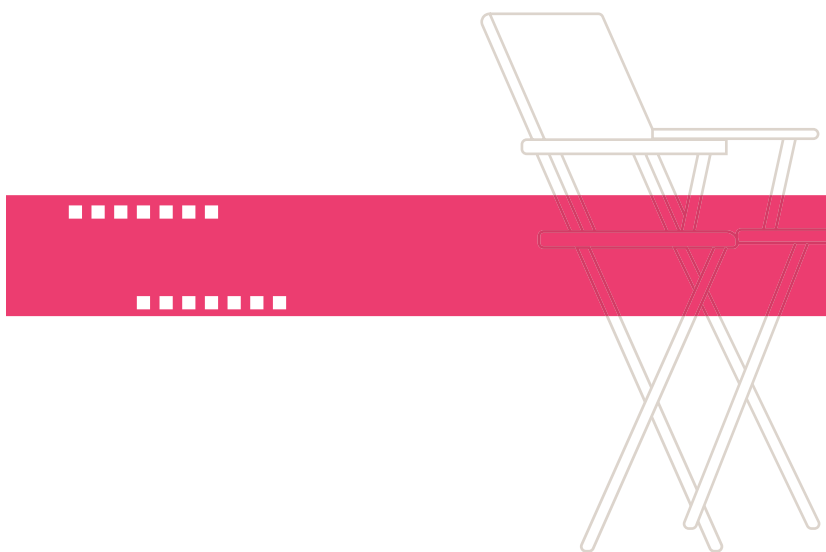
Agradezco también a todo el equipo de trabajo, a César Mora por su dedicación absoluta al proyecto, sus cualidades organizativas y de análisis; a Manuel Corredor por su cercanía con el audiovisual y sus consejos, observaciones y críticas en el proceso; y a Rodrigo Martínez, por mantenerse firme durante todo el proceso investigativo, independientemente de las dificultades para hacerlo. Agradezco a mis colegas de la Universidad Externado, Daniel Aguilar, Manuel Salge, Diego Mazorra y Mario Saavedra, así como a Harvey Murcia, del Politécnico Grancolombiano, por la revisión detallada y las recomendaciones para mejorar la validez de la encuesta. Un reconocimiento especial a Toby Miller por sus consejos, por las diversas discusiones que sostuvimos sobre este tema y por las palabras que contribuyó a esta obra.

Finalmente, estoy agradecido con el FDC, la Facultad de Comunicación Social-Periodismo de la Universidad Externado de Colombia y el Departamento de Comunicación del Politécnico Grancolombiano, por la financiación y el apoyo para llevar a cabo este proyecto.

Espero sea de su agrado.

Enrique Uribe Jongbloed

25 de septiembre de 2020





A 01 | SCENE 1 | TAKE

FPS 23.98
18.28.34.2
ode® TS-3

PREFACIO

¿CULTURA O INDUSTRIA? ¿LOCAL O INTERNACIONAL? ¿CREADOR O ANFITRIÓN?

Toby Miller · Stuart Hall Profesor de Estudios Culturales · Universidad Autónoma Metropolitana - Cuajimalpa

Enrique Uribe-Jongbloed es un analista cultural conocido internacionalmente. Su obra ha sido dedicada a diversos fenómenos y desde una variedad de perspectivas: lo textual, lo etnográfico, y la economía política.

En este estudio sobre las condiciones laborales de los trabajadores del audiovisual, Uribe-Jongbloed y sus colaboradores están abordando una cuestión crucial para la cultura colombiana, pero que lo es también para la cultura mundial.

Desde el siglo XX, países del Sur y Norte Global han invertido en la idea de un cine nacional, que lleva consigo aspectos culturales e industriales. Por un lado, los gobiernos y los culturalistas tienen en común el concepto de cine nacional como evidencia de su madurez; un estado de desarrollo en que la población está lista para usar el drama audiovisual como una fuente para criticarse; un estatus que garantiza un proyecto de auto-mejoramiento con el uso de este espejo del pueblo. Un espejo que ofrece un retrato dinámico del rostro colectivo para considerar problemas, cambios y desarrollos. Por otro lado, se quiere desarrollar un sector económico viable para guionistas, cineastas, cinematógrafos, etc. El cine, además, puede ser un pasaporte internacional para la industria turística, mostrando la naturaleza y la gente de un país para atraer visitantes extranjeros.

Este elemento, el mundo exterior como objeto del cine nacional, tiene otra parte clave: inversión extranjera en la industria. Como este informe ejemplar nos explica, los países ricos anglosajones, como Gran Bretaña, Australia, y Canadá, ofrecen incentivos grandes para atraer la fantasía universal por antonomasia—la producción hollywoodense. La misma estrategia es aplicada también por las economías emergentes, por los antiguos integrantes del bloque Soviético y los países de nuestra región con herencias fílmicas de renombre, como México y Argentina. De hecho,

muchos de los estados de Estados Unidos ofrecen incentivos similares para atrapar a los productores Angelinos, desde Nuevo México hasta Luisiana. La forma de lograrlo puede ser una mezcla de varias opciones, incluyendo equipos de trabajo capacitados, tecnología avanzada, reducción o cancelación de impuestos, créditos fiscales transferibles, hoteles y alimentación subsidiados, disponibilidad de trabajadores angloparlantes—y escenarios únicos o con elementos en común con las ciudades prominentes de Estados Unidos.

Como explican Uribe-Jongbloed y sus colegas, estas políticas financieras atraen mucha controversia. Esto se debe a que son diversos los deseos y objetivos de las políticas cinematográficas culturales. Por una parte, porque estas políticas están otorgando dinero a los negocios ricos y poderosos estadounidenses. Y, por otra parte, porque no estimulan las industrias locales y nacionales de la misma manera que las de fuera.

En el caso colombiano hay un récord potente y de orgullo en exportar el drama audiovisual doméstico, sobre todo las telenovelas, e industrias culturales asociadas, desde la literatura hasta el arte, con la música como especialmente exitosa. Por eso el gobierno nacional ha adoptado varias políticas asociadas con la idea del Banco Interamericano de Desarrollo para estimular la llamada 'Economía Naranja.' Pero surgen sospechas sobre el valor cultural y económico de estas aproximaciones.

Gracias a su mezcla de métodos, desde investigación archivística hasta entrevistas con actores claves, este informe ofrece nuevo conocimiento académico e información vital para legisladores, activistas, historiadores, gestores culturales—y cineastas. Después de leer esta obra, he desarrollado una apreciación más sutil y profunda acerca de la complejidad del cine colombiano y sus sistemas de apoyo.



TABLA DE CONTENIDOS

3 · RECONOCIMIENTOS

PREFACIO

- 5 · ¿Cultura o Industria? ¿Local o Internacional? ¿Creador o Anfitrión?

7 · TABLA DE CONTENIDOS

INTRODUCCIÓN

- 10 · Colombia en el panorama global de los incentivos a las producciones fugitivas
- 11 · Buscando la carnada perfecta para pescar en río revuelto
- 13 · La carnada colombiana: mayores devoluciones y reducciones de impuestos
- 14 · Los méritos y limitaciones de nuestra estrategia de pesca

CAPÍTULO 01

- 17 · El cine colombiano en la última década y su camino hacia el espacio audiovisual ampliado
- 18 · De la nueva constitución hasta la primera ley de cine
- 19 · Establecimiento de la Comisión Filmica Colombiana
- 23 · Las comisiones filmicas municipales en Colombia
- 25 · El FICCI y su relación con las comisiones filmicas
- 27 · Hacia el espacio audiovisual ampliado
- 29 · Entrevistas con trabajadores del audiovisual

CAPÍTULO 02

- 29 · Las experiencias de los trabajadores colombianos en las producciones fugitivas
- 30 · Condiciones laborales
- 33 · Transferencia de conocimiento
- 35 · Temas relacionados con la Ley 1556 de 2012
- 36 · Industria audiovisual colombiana
- 36 · Un panorama complejo

CAPÍTULO 03

- 39 · Caracterización de los trabajadores de la *Location Colombia* y sus condiciones laborales
- 40 · Obtención de la muestra
- 43 · Temas de representatividad
- 44 · Caracterización de los trabajadores de las producciones beneficiarias de la Ley 1556 de 2012
- 49 · Condiciones laborales
- 55 · Capacitación y desarrollo de habilidades y competencias
- 59 · Conocimiento sobre los beneficios de la Ley 1556 de 2012
- 61 · Otros aspectos a considerar
- 66 · Temas adicionales abordados en los grupos focales

CAPÍTULO 04

- 69 · Filmación Colombia - ¿Precarización, maquila o consolidación de una industria?
- 69 · Potencial turístico y producciones fugitivas: un tema pendiente
- 69 · El éxito de las comisiones fílmicas
- 70 · ¿Quiénes son los trabajadores de las producciones fugitivas?
- 70 · Las dos caras de las producciones fugitivas
- 72 · Transferencia de buenas prácticas
- 74 · Grandes retos a largo plazo para la Ley 1556 de 2012

CAPÍTULO POST-CRÉDITOS

- 77 · Industria audiovisual colombiana después de la pandemia del COVID-19
- 77 · El presente en pausa de la industria
- 80 · El trayecto que se extiende hasta 2032

82 · LOS AUTORES

83 · REFERENCIAS

ANEXO 01

- 91 · Cuestionario de la encuesta

106 · ILUSTRACIONES Y TABLAS



INTRODUCCIÓN

COLOMBIA EN EL PANORAMA GLOBAL DE LOS INCENTIVOS A LAS PRODUCCIONES FUGITIVAS

**Enrique Uribe Jongbloed, César Mora Moreo,
Manuel Corredor Aristizábal y Rodrigo Martínez Moreno**

Desde aquella lejana patente de los hermanos Lumière a finales del siglo XIX, la industria cinematográfica se ha convertido en un sector económico regido por la ley de la oferta y la demanda a una escala global. En este sentido, los países que se han propuesto seriamente establecer industrias de esta naturaleza nos han enseñado que se trata de un sector que requiere de grandes capitales, así como sostenibilidad en el tiempo, para poder mantenerse a flote y sobrellevar las crisis económicas que históricamente tienden a ensañarse con el arte, la cultura y el entretenimiento.

A pesar de la democratización de las tecnologías digitales y la creciente competencia económica, Estados Unidos sigue siendo el líder global en industrias culturales, incluida la cinematográfica. Este es un liderazgo que se ha visto reforzado en otros lugares del mundo gracias a las producciones fugitivas¹ (conocidas en inglés como *runaway productions*), comprendidas como producciones audiovisuales filmadas fuera de California para reducir gastos. Estas producciones fugitivas, a partir de la segunda mitad del siglo XX, emprendieron la búsqueda de diversos lugares para la filmación y nuevos fondos de financiación dentro y fuera de los Estados Unidos. En los años posteriores a la II Guerra Mundial, los grandes estudios sacaron provecho de unos equipos de filmación e iluminación más fáciles de transportar, para salir de California a rodar en otros estados del país, con el propósito de abaratar costos de producción de sets y evitar

enfrentar los crecientes levantamientos violentos por parte de los trabajadores en Hollywood (Gleich, 2019). De manera similar, el incremento de los desplazamientos de las producciones fugitivas hacia otros países, durante la posguerra, se da por una mezcla entre los intereses estéticos de realismo y autenticidad de las locaciones, y con la finalidad de sacar provecho de las divisas y rentas de exhibición que se hallaban congeladas en el extranjero (Steinhardt, 2019).

Hacia finales del siglo XX, la oferta de locaciones para atraer la producción de Hollywood continuó expandiéndose. Promovidas por las nacientes comisiones filmicas, la oferta de locaciones se convirtió en

una empresa auxiliar internacional que involucraba agencias gubernamentales, buscadores de locaciones, y contactos de producción en los años 80 y 90, enmarcados entre el establecimiento de la Asociación Internacional de Comisiones Filmicas [AFCI por sus siglas en inglés] y los créditos fiscales de producción presentados inicialmente por el gobierno canadiense en 1997. (Griffis, 2019, p. 156)²

Por una parte, Hollywood motivaba a que muchos lugares ofrecieran sus “bienes y servicios gratuitos para proyectos que arrojarían una luz positiva sobre sus regiones” (Mayer, 2017, p. 7), como una forma de lograr, a través del cine, una mejoría en

1 · Para una descripción más detallada sobre las producciones fugitivas se puede consultar Miller (2020a, Cap. 5), Steinhardt (2019, pp. 102-105) y Uribe-Jongbloed y Miller (2020, pp. 279-280).

2 · Esta traducción del inglés, como todas aquellas que aparecen en las páginas de este libro, han sido realizadas por los autores.

la promoción de diversos lugares y un incremento del turismo. Por la otra, a partir de los beneficios ofrecidos por Canadá surge una nueva estrategia para atraer estas producciones: los incentivos estatales. Estos incentivos buscaban atraer estos proyectos audiovisuales más allá de las fronteras de Estados Unidos.

Desde finales de los años 90 del siglo pasado ha comenzado una lucha internacional de oferta de incentivos para atraer producciones fugitivas. Como evidencia de este ejercicio que logró sacar una parte de la producción de Hollywood vemos que “el número de películas de gran presupuesto realizadas en el exterior pasó de ninguna en 1990 a veinticuatro en 1998” (Miller et al., 2005, p. 84). El atractivo de las locaciones iba más allá del interés estético o el acceso a fondos difíciles de sacar de los países, como ocurrió en la posguerra. El tema incluía ahora tomar ventaja de las subvenciones y los cambios de moneda favorables para Hollywood, al igual que una oportunidad para evitar los reclamos de los sindicatos nacionales. De ese modo,

el auge de la producción extranjera en Australia y Canadá a finales de los años noventa, motivado en parte por las características del paisaje, las infraestructuras, la lengua, las subvenciones y los salarios más bajos que en Estados Unidos —aunque con niveles de calificación profesional equivalentes—, seguía dependiendo de la debilidad de la moneda anfitriona y, en el año 2000, de trabajadores que no estaban preparados para apoyar la huelga de 135.000 actores estadounidenses en su campaña en pro de los derechos residuales del actor en publicidad. (Miller et al., 2005, p. 88)

Debido a las dificultades que puede existir en la capacitación del personal, la diferencia lingüística y la capacidad de la infraestructura instalada, surge para otros países la necesidad de ofertar mayores incentivos o subsidios que generen un atractivo que compense las debilidades en estos aspectos. Por tal motivo, las estrategias de diversas locaciones o países para atraer a las producciones fugitivas han variado en cuanto a los porcentajes de los incentivos económicos y el tipo de producciones que pueden acceder a ellos.

A continuación, se presenta, de una manera sumaria, las diversas formas en las cuales algunos estados de Estados Unidos y una diversidad de países han buscado atraer a las grandes producciones de Hollywood.

BUSCANDO LA CARNADA PERFECTA PARA PESCAR EN RÍO REVUELTO

La estrategia que se han planteado organizaciones gubernamentales, comisiones filmicas e incluso la administración local y nacional en ciudades, estados, provincias y naciones, ha mezclado elementos de devolución de la inversión, reducciones de impuestos o subsidios directos a la producción. Desde el año 2000,

los sistemas de apoyo a la producción fílmica [fugitiva] se han desplazado de las formas tradicionales, como los créditos de bajo costo contra el impuesto a la renta, deducciones basadas en pérdidas, garantías para préstamos, acceso gratuito a servicios públicos y exenciones de impuestos hoteleros, a la mucho más expansiva [estrategia] de créditos fiscales transferibles. (Miller, 2019, p. 124)

Todos estos procedimientos buscan ser la carnada perfecta para que los peces gordos de Hollywood decidan dejar California buscando las mejores oportunidades para subsidiar sus producciones. Aunque no todas las producciones fugitivas huyen de Hollywood, es claro que ese es el mercado en el que se piensa usualmente con estas estrategias. No deja de ser un tanto irónico que Hollywood, símbolo de la idea misma de libertad de inversión y economía *laissez-faire*, sea quien se beneficie de incentivos internacionales basados en la idea de intervención estatal en la economía local (Miller, 2019). Por eso es fundamental conocer cuáles y cómo han sido las distintas estrategias que buscan atraer a los peces gordos a las redes de cada ciudad, región o país, para ver cómo figura Colombia entre los pescadores en río revuelto.

En Estados Unidos, por ejemplo, más de treinta y cinco estados compiten por sustentar su economía en producciones fugitivas entre los que se encuentran Luisiana, Nuevo México, Misisipi, Puerto Rico y Georgia, por nombrar algunos. Sin embargo,

Luisiana lleva la bandera en este asunto gracias a su Ley de incentivos cinematográficos de 2002, la primera ley federal diseñada para satisfacer las necesidades de las producciones fugitivas (Mayer, 2017). Este estado ofrece a las producciones cinematográficas hasta un 40% de crédito fiscal sobre el total de gastos de producción incurridos en el territorio y presenta el incentivo “más fuerte de su tipo en la nación” (Louisiana Entertainment, 2020) para el desarrollo de *software* y medios digitales. Sin embargo, Mayer (2017) considera que en la actualidad el liderazgo de Luisiana como escenario filmico está siendo amenazado por Georgia, estado en el que los incentivos equivalen a un 20% de crédito fiscal que puede aumentarse en un 10% si se incluye el logotipo del estado dentro de los proyectos audiovisuales (Georgia Department of Economic Development, 2020).

Del mismo modo, Canadá se ha destacado históricamente como otro de los destinos favoritos para las producciones fugitivas. Entre los incentivos ofrecidos por el gobierno federal se encuentran créditos fiscales del 16% sobre los trabajadores contratados para las producciones extranjeras. Asimismo, cada provincia ofrece incentivos adicionales para atraer producciones fugitivas a sus regiones. En el caso de la provincia de Ontario, se ofrecen créditos fiscales del 21,5% sobre los gastos de producción. Adicionalmente, el país ofrece créditos fiscales para los efectos especiales y la animación por computadora, que en Ontario equivalen a un crédito fiscal reembolsable del 20% sobre los gastos laborales en la provincia (City of Toronto, 2020).

Al igual que Canadá, Australia ofrece incentivos para las etapas de producción y finalización de productos audiovisuales. En este país la devolución de impuestos es de 16,5% para los proyectos de gran presupuesto filmados en el país y de 30% para la etapa de post producción y efectos visuales (Department of Communications and the Arts, 2020).

Por su parte en Europa, Irlanda y Hungría son los países con las devoluciones de impuestos más altas de la región. En Irlanda, el porcentaje de devolución se encuentra entre 32% y 37% para películas, series y animación. Además, para los

años 2019 y 2020 el país ofreció un aumento de 5% para los proyectos que se realizaron en lugares distintos a Dublín, Wicklow y la ciudad y el condado de Cork (Fís Éireann Screen Ireland, 2020). En Hungría, la devolución de impuestos ofrecida por el Fondo Nacional de Cine, dirigida a películas, series de televisión, documentales y animaciones, corresponde al 30% sobre los gastos de producción en el país (Origo Film Group, 2020).

En 2012, el mismo año que Colombia promulgó la Ley 1556 para atraer producciones fugitivas, Croacia estrenó sus incentivos dirigidos a largometrajes, documentales, series de televisión y animación a través de un reembolso que desde 2018 es del 25% de los gastos en el territorio y, al igual que Irlanda, un porcentaje adicional de 5% para las producciones que se realicen en regiones con un bajo desarrollo (Filming in Croatia, 2020). Asimismo, en otros países como Noruega el programa de incentivos ofrece una devolución de hasta el 25% de los gastos realizados en el país para producciones total o parcialmente desarrolladas en su territorio (Norwegian Film Institute, 2020).

En Latinoamérica, México es uno de los países más atractivos para la producción audiovisual internacional gracias a sus programas de incentivos que incluyen una devolución del IVA de hasta el 16% del total de los gastos realizados en el país. Además de este beneficio, el Fondo Pro Audiovisual otorga a las producciones fugitivas un incentivo de hasta el 7,5% de los gastos realizados en el país en las etapas de producción y postproducción dirigido a obras audiovisuales, productos interactivos, así como videojuegos y animaciones. Asimismo, los proyectos cinematográficos desarrollados en México a través de coproducciones pueden obtener un beneficio del impuesto sobre la renta (PROMÉXICO, 2015).

Entre los mecanismos implementados por República Dominicana para la atracción de producciones fugitivas se ofrece un crédito fiscal transferible del 25% de los gastos efectuados en la isla en todas las etapas de la producción audiovisual. El país también establece una exención del pago del Impuesto sobre la Transferencia de Bienes y Servicios Industrializados (ITBIS) para los bienes y servicios relacionados directamente con

el desarrollo de un proyecto audiovisual (DGCINE República Dominicana, 2020).

Aunque países como Argentina y Brasil se han caracterizado por una industria audiovisual sólida, en la actualidad ninguno ofrece incentivos para el desarrollo de producciones fugitivas. En el caso específico de Brasil el recorte presupuestal en un 43% de la Agencia Nacional de Cine ha significado una crisis para los productores, a la que se suma que proyectos aprobados en años anteriores sigan sin recibir los estímulos correspondientes (Hopewell y Lang, 2020). Asimismo, hasta 2019 en Chile se desarrolló un proyecto piloto de apoyo a las producciones extranjeras realizadas en el país, a través de un reembolso del 30% sobre los gastos realizados, y en distintas regiones se han conformado comisiones fílmicas que faciliten el desarrollo de los proyectos audiovisuales en esos lugares (Invest Chile, 2018).

Como se puede leer, una gran cantidad de países y de regiones se ha encargado de mantener latente una competencia por ofrecer los mejores atractivos —las más jugosas carnadas— con el interés de atraer la inversión y la sofisticación de las producciones fugitivas. Es en este río revuelto con muchos pescadores que Colombia entra a competir.

LA CARNADA COLOMBIANA: MAYORES DEVOLUCIONES Y REDUCCIONES DE IMPUESTOS

Esta mirada general de los incentivos en diversos lugares del mundo demuestra que la carnada colombiana, la *Ley 1556 de 2012*, conocida como *Ley Filmación Colombia* o *Location Colombia*, es una de las más atractivas para las productoras extranjeras. Esta ley fue promulgada con el objetivo fomentar la actividad cinematográfica, el turismo, la promoción del país, así como el desarrollo de la industria audiovisual, a través de una devolución a las producciones fugitivas equivalentes al 40% de sus gastos en servicios audiovisuales, y del 20% de los gastos de hospedaje, alimentación y transporte. Esto sin tomar en cuenta que las producciones pueden adquirir servicios que, por prestarse al extranjero, no incluyen el cobro del IVA

nacional. La carnada colombiana plantea así una de las devoluciones más altas del planeta, la carnada mayor. Al respecto, la directora y productora Cristina Gallego (2017) ha manifestado su inconformidad:

Hay una cosa de base que a mí no me gusta para nada y es la forma como se promociona la Ley 1556; esa es la mayor devolución [sobre la inversión extranjera en la producción] que existe. Puerto Rico creo que tiene el 18 o el 20%, que era el más alto, pero aquí es entre el 20% y el 40% de devolución, eso es muy alto. No habría que promocionarla más diciendo que Colombia es una maquila, que aquí se filma barato, ni que aquí pueden hacer lo que quieran con la gente. La forma en que se está vendiendo no es chévere. No es bueno que les digan que vengan acá y que pueden hacer lo que quieran. (p. 160)³

Esto se debe a que “aunque puede ser necesario para la inversión transnacional, el bajo costo laboral no es suficiente [atractivo] incluso si esa labor está calificada” (Christopherson, 2006, p. 750), así que se requiere de otros incentivos que puedan atraer a las producciones fugitivas.

En su análisis de los incentivos ofrecidos por países como Canadá, República Checa, Australia, Brasil, México y Sudáfrica, Miller et al. (2005) concluyen que las dinámicas de globalización presentes en el desarrollo de las producciones audiovisuales, que le han dado paso a la Nueva División Internacional del Trabajo Cultural (NICL), son inequitativas, basadas en tasas de cambios favorables, gobiernos negligentes, internacionalismo mínimo de los trabajadores y una equivalencia muy alta de las habilidades. Fuera de eso, la movilidad de las producciones provoca un impacto negativo en la clase trabajadora del audiovisual en Hollywood, quienes ven afectada su seguridad laboral debido a las producciones que ya no se desarrollan en su territorio. Mientras que Los Ángeles y Nueva York siguen siendo los lugares de residencia de los trabajadores “arriba de línea” de las producciones de Hollywood (directores, productores, guionistas), “los trabajadores locales, en contraste, son usualmente los ubicados en posiciones ‘bajo la línea’, como

3 · Al menos parece que Gallego está en lo cierto al comparar con otros destinos en América Latina que nunca superan el 25% (ver Solot, 2016, p. 46).

caterers y peluqueras, que son frecuentemente trabajos precarios de baja paga, no sindicalizados y de corto plazo” (Miller, 2019, p. 126). La ganancia de puestos de trabajo en nuestro país es, entonces, una pérdida similar de los puestos de trabajo en Los Ángeles. Si bien en los 80 y 90 los desplazamientos de las producciones fugitivas a lugares donde existía una falta de capacitación en la producción audiovisual no pusieron en riesgo muchos de los trabajos “bajo la línea” en Hollywood,

el caso de la fuerza laboral de Los Ángeles alrededor del 2000 indica, no obstante, que la dependencia firme en los complejos de producción regional no necesariamente limita la contratación externa si las fuerzas laborales regionales están disponibles y las estrategias económicas se pueden diseñar para hacer un uso similar de la fuerza laboral regional para reducir los costos o proveer flexibilidad laboral. (Christopherson, 2006, p. 749)

Es decir que, una vez el nivel de capacitación local se prueba suficiente, y de la mano de otras estrategias de atracción, la reubicación de la producción fugitiva deja de requerir el mismo nivel de fuerza laboral de origen.

Por lo general, cuando las producciones fugitivas llegan a una locación distante, como Colombia, son recibidas como una fuente nueva de empleos calificados y un generador de esa misma cualificación. Sin embargo, estos puestos de trabajo tienden a ser temporales y las demandas en estos sitios suelen ser más intensas que en Hollywood (Curtin y Sanson, 2016). Además, la estrategia de Hollywood y sus producciones fugitivas se convierten en “cálculos de arriba hacia abajo que pueden beneficiar el margen de ganancia del productor, pero generar dificultades significativas para los cientos de empleados en esas locaciones” (Curtin y Sanson, 2017b, p. 136). Este también es el riesgo de alcanzar una óptima cualificación que incrementa las tarifas locales y que disminuya el factor competitivo que atrajo a estas producciones en primer lugar.

Encontramos aquí la motivación central de la indagación que se presenta en las siguientes páginas y que recibió el apoyo del Fondo de Desarrollo

Cinematográfico (FDC) bajo uno de sus incentivos por concurso en la modalidad de investigación en 2019. Es indudable que las producciones fugitivas que se han realizado en Colombia a partir de 2013 y que han obtenido beneficios tributarios y reembolsos, han generado unos cambios importantes en el escenario audiovisual colombiano. No obstante, es importante determinar, a ciencia cierta, cuál ha sido el aporte, favorable o desfavorable, que ha tenido esta estrategia de política cultural y creativa nacional.

LOS MÉRITOS Y LIMITACIONES DE NUESTRA ESTRATEGIA DE PESCA

Si bien es cierto que estas producciones fugitivas han tenido un impacto positivo en las cifras de inversión extranjera, número de empleos generados y aumento de las producciones desarrolladas en el país (aspectos que serán profundizados en los Capítulos 1 y 3), es necesario conocer cuál ha sido el impacto de la [Ley 1556 de 2012](#) en las condiciones laborales de los trabajadores del audiovisual del país. Por esa razón, y teniendo como referentes estudios realizados en otros países que dan cuenta del impacto que han tenido las producciones fugitivas en sus territorios, *Los trabajadores colombianos del cine internacional* indaga en las experiencias de las personas que han participado en producciones audiovisuales beneficiarias de la [Ley 1556 de 2012](#) para caracterizar a los trabajadores que conforman la industria, analizar el impacto que ha tenido esta legislación en su ejercicio profesional, y establecer sus percepciones sobre los cambios que ha experimentado la producción audiovisual en el país.

Los capítulos a continuación buscan dar cuenta de los logros alcanzados y los retos u “oportunidades de mejora” que surgen a partir del análisis de los cambios que ha traído la [Ley 1556 de 2012](#). El primer capítulo se enfoca en comprender cuál ha sido el proceso de desarrollo de la cinematografía colombiana reciente. El recorrido inicia con el primer intento conocido por hacer de Colombia un lugar atractivo para la producción extranjera a través de [Focine en 1987](#), y avanza por el desarrollo de la (nueva) Ley de Cine ([Ley 814 de 2003](#)) y sus éxitos cosechados. Después de eso, continúa el recorrido para observar la aparición de la Comisión Fílmica Colombiana, que llevará al diseño y desarrollo de la

[Ley 1556 de 2012](#) y, con ella, el surgimiento de las comisiones filmicas locales en el país. Finalmente, el capítulo cierra con el cambio conceptual que ha llevado a que nos desplacemos de un concepto mediático de cinematografía, a uno más acorde con el espacio audiovisual ampliado (ver [Marino, 2016](#)) que reconoce que la convergencia ha desdibujado las barreras mediáticas –y económicas– que separaban a los distintos tipos de producción audiovisual.

El segundo capítulo se concentra en una serie de 20 entrevistas a profundidad realizadas a personas que han trabajado en proyectos beneficiarios de la [Ley 1556 de 2012](#). Esta aproximación cualitativa sirve para ver cuáles son las perspectivas que los trabajadores tienen sobre la llegada de las producciones fugitivas. La variedad de sus experiencias y puntos de vista nos permite tener una idea más amplia sobre el beneficio derivado de esta ley. Es claro que existe una importante ambigüedad entre las ganancias que plantean –enfaticando el aprendizaje y las mejores oportunidades de empleo–, en contraste con algunas condiciones laborales que aún no tienen los mejores estándares, la distribución real de los beneficios de la ley a todos los partícipes de la industria audiovisual, y los riesgos de la sostenibilidad de esta estrategia.

El tercer capítulo presenta los resultados de la encuesta de caracterización y percepción de los trabajadores del audiovisual, cuyas preguntas surgieron a partir de lo encontrado en las entrevistas. La complejidad en la consolidación de la muestra se presenta primero para dar una idea sobre las dificultades que aún existen para mapear a los trabajadores del audiovisual. Con estas limitaciones en mente, se procede a presentar los resultados de la caracterización y las perspectivas de los trabajadores sobre esta estrategia, en esta ocasión de una manera cuantitativa que provea mayor amplitud a las percepciones obtenidas en las entrevistas. Entre los elementos de presentación y análisis se incluyen las observaciones que hicieron dos grupos focales de trabajadores del audiovisual acerca de los resultados de la encuesta. Sus observaciones matizan, contrastan y extienden el sentido de la información recabada a través de la encuesta. Algunas de las observaciones de las entrevistas se consolidan en los datos cuantitativos

y algunas, como la diferencia que puede existir de acuerdo con el departamento en el que se desempeña el trabajador, permiten expandir la comprensión del fenómeno.

El cuarto capítulo integra la información presentada en los tres capítulos anteriores para proveer una visión holística sobre los éxitos alcanzados y las oportunidades latentes de la [Ley 1556 de 2012](#) y sus elementos de legislación auxiliares. Fuera de esto, el capítulo contrasta los resultados con previas investigaciones para ubicar la situación colombiana en el marco de la tendencia hacia las industrias creativas. Las condiciones laborales problemáticas en las producciones fugitivas se contrastan con las aún más precarias condiciones de la industria audiovisual nacional y se discute la positiva influencia de la agremiación laboral como una oportunidad para la capacitación y la mejora de condiciones, ente otros aspectos.

Finalmente, y a modo de cierre, se presenta una observación sobre un fenómeno externo a la propuesta de la investigación desarrollada, pero que ha tenido gran incidencia sobre la producción audiovisual: el aislamiento generado a partir de la pandemia del COVID-19 y su impacto en los trabajadores de esta industria. Aunque esto no fue parte de la propuesta investigativa del proyecto que culmina con este libro, es necesario hablar de esta circunstancia excepcional que tuvo un gran efecto sobre la sociedad colombiana, como parte del impacto global, y necesariamente sobre la industria audiovisual y los objetivos de este proyecto.

Colombia entró a hacer parte de los pescadores que buscaban capturar los peces gordos. Las producciones fugitivas han llegado, y parece que continuarán haciéndolo, aunque la incertidumbre global posterior al COVID-19 aún no permite saber si retornarán con el mismo brío. No sabemos muy bien por cuánto tiempo podremos mantener nuestra exitosa carnada, o si otros pescadores tendrán acceso a alguna mejor. ¡Eso sin contar con que algunos comiencen a pescar con dinamita! Quizás para entonces nuestra habilidad y estrategia como pescadores disminuya nuestra dependencia en una carnada jugosa y logremos seguir capturando los peces gordos sin necesidad de sacrificar horriblemente todos nuestros gusanos.



CAPÍTULO 01

EL CINE COLOMBIANO EN LA ÚLTIMA DÉCADA Y SU CAMINO HACIA EL ESPACIO AUDIOVISUAL AMPLIADO

Enrique Uribe Jongbloed y César Mora Moreo

La cita que inicia este capítulo ha sido traducida del libro *Colombia, The Set* (Focine, 1987) que fue desarrollado por la Compañía de Fomento Cinematográfico (Focine)⁴ como parte de su estrategia para popularizar el país como locación para la filmación de producciones extranjeras. Aunque en ese momento Focine no estaba establecido como una comisión filmica,⁵ sino como una agencia del Estado comprometida con el desarrollo del cine en el país, su intento por generar atracción de producción extranjera fue el primer esfuerzo evidente para conseguir uno de los objetivos usuales de las comisiones filmicas. *Colombia, The Set* fue publicado precisamente con la intención de generar atractivo para estas producciones, y aparece así descrito en las páginas oficiales del texto:

Colombia: El set

Actualmente, FOCINE está haciendo un esfuerzo para promover el país como un escenario o trasfondo para cine, dado que la filmación de grandes producciones extranjeras trae beneficios al país, incluyendo: un intercambio cultural técnico y artístico fructífero, la proyección de la imagen de Colombia fuera del país, la generación de ingresos en moneda extranjera y fuentes de empleo para aquellos que sean contratados localmente en la producción cinematográfica. (p. 128)

Colombia es un gran escenario natural que puede servir de fondo para las más variadas historias para cine o televisión. El mar, las montañas, los llanos, los desiertos y la selva son apenas algunas de las posibilidades de paisaje que ofrece esta tierra tropical, en la cual el color cumple el más importante de los papeles y en donde la luz se comporta de maneras que generan efectos difíciles de imitar en otras latitudes.

Helena Herrán de Montoya
gerente de FOCINE (Focine, 1987, p. 6)

Esta fue la estrategia que Focine, entidad encargada de incentivar la producción cinematográfica nacional en Colombia, desarrolló a finales de los años 80 del siglo XX para la promoción del territorio y la atracción de capital extranjero a través de los grandes proyectos de Hollywood. Lastimosamente, ante la creciente ola de violencia desencadenada por el narcotráfico y el recrudecimiento del conflicto armado colombiano (Rivera Betancur, 2019, p. 119) esta iniciativa no pudo evidenciar frutos. Es irónico, eso sí, que el escenario fatídico de la violencia del narcotráfico que destruyó la estrategia de Focine fuese la temática central y principal motivación

4 · Fue en 1978 cuando “se creó el Fondo de Fomento Cinematográfico y se constituyó Focine, entidad industrial y comercial del Estado que tuvo a su cargo la ejecución de las políticas cinematográficas y la administración del fondo” (Tenorio, 2017, p. 11). Esta institución seguiría activa hasta 1992.

5 · Una definición básica de una comisión filmica es “una unidad de negocio especializada designada por el gobierno para contribuir al desarrollo local económico, competitivo y sostenible. Logra esto al promover y apoyar la producción de cine y video y otras actividades relacionadas con el cine en sus respectivas jurisdicciones” (Cuff, 2014, p. 2). Para otras definiciones más completas, ver Nieto-Malpica (2015, pp. 63-64) y Sarabia y Sánchez (2019, p. 114).

para el desarrollo de la serie *Narcos* (2014)⁶ de Netflix, una producción que marcaría un antes y un después en la industria audiovisual colombiana, como se evidenciará más adelante (ver [Capítulo 2](#) y [Capítulo 3](#)).

La liquidación de Focine en 1992 fue la antesala al declive de la producción cinematográfica nacional al cierre del siglo XX, la década de menor producción audiovisual desde 1970 (Rivera Betancur, 2020). En contraposición, durante el siglo XXI la industria cinematográfica colombiana ha gozado de un auge indiscutible, celebrado en medios de comunicación y en círculos culturales. El aumento de la producción de largometrajes nacionales, así como la llegada al país de Hollywood y sus películas fugitivas, ha mostrado el rápido crecimiento que ha tenido una industria inicialmente enfocada en producciones cinematográficas, pero que en los últimos años se ha abierto paso a otros géneros audiovisuales y plataformas.

Gracias al impacto de la [Ley 1556 de 2012](#), en Colombia se han representado una ciudad ficticia de Asia (en *Mile 22*), paraísos naturales de Guinea (en *Palmeras en la nieve*), minas de Chile (en *Los 33*) y selvas de Bolivia (en *Jungle*), a la vez que ha sido el lugar de trabajo de actores de renombre internacional como Will Smith, Charlize Theron, Mark Wahlberg, Nicolas Cage, Tom Cruise, Antonio Banderas y Penélope Cruz, entre muchos otros. Las ciudades de Colombia también se han convertido en el elemento central de la trama, como en el caso de Cartagena en *Gemini Man* (2018) y Bogotá en la película homónima que se estaba filmando en 2020. Es curioso imaginar que este es el resultado de una estrategia por presentar a Colombia como un escenario atractivo para la producción cinematográfica internacional, cuyo primer intento se había ejecutado más de veinte años atrás.

En los 25 años que separan el intento fallido de Focine por atraer producción extranjera y la [Ley 1556 de 2012](#), hubo una serie de cambios en el entorno cinematográfico del país, así como en el desarrollo

del conflicto armado, que prepararon el camino para el crecimiento del cine nacional, la aparición de las comisiones filmicas y la llegada de producciones fugitivas del cine y la televisión internacional. En este proceso también han ocurrido cambios legislativos y tecnológicos que han dado un vuelco a la concepción clásica del cine, hacia la convergencia económica y mediática que ha propiciado un nuevo entorno audiovisual que se ha denominado espacio audiovisual ampliado (Marino, 2016) y que reconoce que el lenguaje audiovisual es ya prevalente en una variedad de medios, plataformas y sistemas de distribución.

Para poder comprender el cambio que ha generado la [Ley 1556 de 2012](#), así como aquellas normas y decretos vinculados a esta, es necesario hacer un pequeño recorrido por los 25 años que separan estas dos estrategias de atracción de producción extranjera y los ocho años cursados desde que esta última fuese emitida.

DE LA NUEVA CONSTITUCIÓN HASTA LA PRIMERA LEY DE CINE

El preámbulo de la desaparición de Focine fue la constitución nacional de 1991 que determinó la eliminación de las rentas nacionales de destinación específica (Duque Naranjo, 2017). La compleja situación de orden público durante la década de los años 90 impidió el desarrollo de un apoyo estatal al cine (Rivera Betancur, 2019, p. 76). No obstante, la nueva constitución permitió que se estableciera, en 1997, el Ministerio de Cultura y, junto con él, la Dirección de Cinematografía. Bajo este escenario se redactó y promulgó la [Ley 814 de 2003](#), conocida también como la (nueva) Ley de Cine. Esta pieza de legislación planteó una serie de beneficios tributarios para empresas que invirtieran en la producción de cine nacional y creó el “Fondo para el Desarrollo Cinematográfico [FDC], que obtiene su financiación a partir de un impuesto aplicado a los ingresos de exhibidores y distribuidores (8,5% de sus ingresos totales) y también a aquellos de los productores (5% de sus ingresos)” (Arias et al., 2018, p. 118). Esta Ley

6 · Los años mencionados después de las producciones corresponden a la fecha de ejecución dentro del país, no a la fecha de estreno de la producción para que los datos puedan ser comparables con la información presentada en la Evaluación de los efectos de la Ley de fomento de la actividad cinematográfica en Colombia: Ley 1556/2012 (Econometría, 2019).

de Cine es el “marco normativo principal de industria cinematográfica del país” (Rivera Betancur, 2019, p. 78) y a través de ella se

autoriza además la creación del Fondo Mixto de Promoción Cinematográfica, una entidad autónoma regida por el derecho privado cuyo objetivo es el fomento y la preservación del patrimonio colombiano de imágenes en movimiento, así como de la industria cinematográfica colombiana. Este nuevo Fondo recibe los bienes que fueron de Focine y para sus actividades, añade a su nombre la denominación Proimágenes en Movimiento. (Ministerio de Cultura, 2010, p. 505)

A partir de la instauración del FDC, administrado por Proimágenes en Movimiento, se diseñan una serie de posibilidades de financiación por concurso, así como una gama de apoyos directos al proceso filmico. Gracias a estos instrumentos

se ha vuelto a hablar del resurgimiento de la vida fílmica en nuestro país: en lo que va de siglo se han estrenado más de doscientos largometrajes de ficción —más de los que se realizaron en todo el siglo anterior—, de muy diversa índole en cuanto al estilo, la narrativa, el género —o su ausencia— y la temática argumental. (Echeverri, 2017, p. 66)

Claramente, la Ley de Cine se convierte en un hito por la generación de instrumentos y por una serie de logros que se evidencian, incluso a corto plazo. Rivera Betancur (2014) analizó los primeros 10 años de ejecución de la Ley de Cine y encontró que son mayores sus logros que sus desaciertos. Como ejemplo de esto señala que “desde 1915, fecha de estreno de *María* (Máximo Calvo) hasta 2002, en el país se hicieron 270 largometrajes y en solo 10 años, desde la puesta en marcha de la Ley [de Cine] hasta 2013, se realizaron 132” (p. 130). El número de producciones ha continuado en aumento, alcanzando 48 películas colombianas solo en el año 2019 y acumulando 238 películas en el periodo 2016-2019 (Proimágenes Colombia, 2020a, p. 14). El número total de espectadores ha llegado a su cifra más alta en 2019 con 73,1 millones (p. 4), aunque el número de espectadores de las películas colombianas fue de apenas 2,5 millones, la mitad de los casi 4,8 millones de espectadores que tuvo el

cine colombiano en 2016 (p. 5), quizás su mejor año desde que se tiene registros.

Asimismo, las cifras actuales del Ministerio de Cultura (Dirección de Cinematografía, 2018) dan cuenta del incremento de la asistencia a salas de cine, que pasó de 21 millones de personas en 2008 a 62 millones en 2017 (p. 11); el aumento de las salas de cine también es considerable, pasando de 541 en 2009 a 1,082 en 2017, y el número de asientos disponibles en el mismo periodo ha crecido de 108.000 a 193.000 (p. 5). También en ese periodo la producción nacional de largometrajes incrementó, pasando de un mínimo de 10 películas en 2010 a 44 en 2017 (Dirección de Cinematografía 2018, p. 21) y alcanzando las 48 en 2019. Entre 1990 y 1999 se desarrollaron 27 largometrajes en relación con los 84 realizados entre 2000 y 2009 que se suman a los 234 desarrollados en la última década (Rivera Betancur, 2020).

ESTABLECIMIENTO DE LA COMISIÓN FÍLMICA COLOMBIANA

La Ley de Cine ha sido el motor del crecimiento de la producción y exhibición de la cinematografía nacional y es a partir de ella que se crea la Comisión Fílmica Colombiana. El Ministerio de Cultura y Proimágenes Colombia, nuevo nombre del Fondo Mixto Proimágenes en Movimiento, fueron los gestores de esta comisión, constituida en 2008 como la “instancia de promoción del país como destino para la realización de producciones audiovisuales” (Ministerio de Cultura, 2010, p. 507) y convirtiéndose después en una “estrategia alternativa para fortalecer los procesos audiovisuales en Colombia atrayendo producciones extranjeras que generen procesos de transferencia tecnológica, ingreso de capitales extranjeros y la profesionalización en el sector” (Proimágenes Colombia, 2020b).

La Comisión Fílmica Colombiana fue presentada formalmente en el marco del Festival Internacional de Cine de Cartagena de Indias — FICCI de 2009 (El Tiempo, 2009) y puede definirse como una comisión fílmica en cuanto “ejerce dos papeles fundamentales: (i) el apoyo logístico-operacional a los proyectos rodados o grabados en una determinada región y (ii) la atracción de producciones audiovisuales para la región” (Solot,

2016, p. 8). El antecedente internacional de las comisiones filmicas puede rastrearse en Estados Unidos a las primeras comisiones municipales en los años 30 (Nieto-Malpica, 2015, p. 63), expandiéndose con velocidad después de la II Guerra Mundial, dado que para 1979 “cada estado ya afirmaba tener una comisión filmica [propia]” (Griffis, 2019, p. 162). Fuera de los Estados Unidos, las comisiones filmicas de los diferentes países solo comienzan a establecerse y organizarse a partir de los años 80 (Sarabia y Sánchez, 2019, p. 116), logrando un hito en 1990 cuando el primer encuentro de la *Association of Film Commissioners International* (AFCI) contó con la participación de un alto número de comisiones filmicas no estadounidenses incluyendo “doce provincias de Canadá, Hong Kong, Tailandia, Jamaica, Australia y Nueva Zelanda” (p. 173). Por su parte, las comisiones filmicas latinoamericanas pueden encontrar su origen con la constitución del Consejo Estatal de Cine, Teatro y Televisión en México en 1986 (Nieto-Malpica, 2014; Nieto-Malpica, 2015, p. 65) y con el desarrollo de la *Rio Film Commission* en Brasil a principios del siglo XXI.

En el caso de Colombia, la Comisión Fílmica Colombiana apareció a finales de la primera década del siglo XXI y sus funciones se asemejaron a aquellas presentes en el intento que hizo Focine en los años 80 con su libro *Colombia, The Set*, pero solo hasta el surgimiento de la más reciente se puede hablar de una comisión filmica en el país. En 2010 ya se planteaba que los logros de la Comisión Fílmica Colombiana incluían el “acompañamiento y gestiones con 38 producciones internacionales en etapa de desarrollo con alguna probabilidad de rodar en Colombia ... [así como] 6 rodajes internacionales realizados en Colombia y 7 coproducciones realizadas con productoras colombianas” (Ministerio de Cultura, 2010, p. 514). A todas luces, el éxito de la labor de la primera comisión filmica era evidente en muy corto tiempo.

Actualmente, la Comisión Fílmica Colombiana ofrece los siguientes servicios:

- Dar a conocer todos los valores de Colombia en otros países, y especialmente entre los sectores de la producción y realización audiovisual.
- Informar a los productores y directores interesados en Colombia de cuáles son las mejores posibilidades y alternativas para realizar sus proyectos, en términos de logística, locaciones, acomodación, talento nacional, permisos, contactos, etc.
- Guiar a los productores y directores para que conozcan de mejor manera las leyes colombianas en lo relativo a impuestos, financiación, contratación laboral, aduanas, permisos, visas, co-producciones, etc.
- Facilitar contactos con empresas, otras productoras, entidades, y autoridades de diversa índole que estén relacionadas con sus producciones para que sea más ágil y efectivo su trabajo.
- Asesorar a los productores, a los directores y a su staff de trabajo acerca de cuáles pueden ser los procesos más eficaces para llevar a cabo sus proyectos en Colombia. (Proimágenes Colombia, 2020b)

De acuerdo con los planteamientos de Felipe Buitrago, viceministro de la Creatividad y la Economía Naranja⁷, Proimágenes Colombia funge de Comisión Fílmica Nacional y de secretaría del Comité del Fondo Fílmico Colombia (Arcadia, 2020). En este sentido, la Comisión Fílmica pasó a ser una subdivisión de Proimágenes Colombia que antecedió, dio vida y ahora está intrínsecamente relacionada con la *Ley 1556 de 2012*. Su vínculo es tan cercano que la página oficial de la Comisión Fílmica Colombiana se encuentra bajo una de las formas como es conocida la *Ley 1556 de 2012: Location Colombia* (www.locationcolombia.com).⁸ De ese modo, desde su promulgación, la Comisión Fílmica Colombiana se ha encargado casi exclusivamente a la promoción de los beneficios de

7 · Responsable del cargo desde el 2 de septiembre de 2019 y hasta la fecha de divulgación de este documento.

8 · Es curioso que incluso en el *Manual de la Industria del Bogotá Audiovisual Market de 2017*, no exista una entrada para la Comisión Fílmica Colombiana entre las instituciones, sino que su directora, Silvia Echeverri Botero, aparece bajo la entrada de Proimágenes Colombia con el cargo de *Film Commission and Promotion*.

la [Ley 1556 de 2012](#), cuyos recursos “entre el 2012 y el 2019 [estuvieron] por el orden de los 73 mil millones de pesos. Para este año [2020] tenemos 96 mil millones” ([Arcadia, 2020](#)).

El aprovechamiento de las posibilidades turísticas que brinda la vitrina de las producciones de Hollywood es otro aspecto que suele estar a cargo de las comisiones filmicas y puede evidenciarse en dos niveles. En el primer nivel, el equipo extranjero que reconoce las cualidades y ofertas del país podrá, a través de sus familiares y conocidos, incrementar el reconocimiento de las posibilidades turísticas del destino nacional. Un segundo nivel surge a partir del interés que pueden despertar las películas u otros productos audiovisuales filmados en el país, y cuyas representaciones de nuestras ciudades y paisajes sirven como publicidad a los ojos de las audiencias extranjeras.

Esta promoción del turismo a través de la producción y exhibición de productos audiovisuales

ofrece 3 grandes ventajas sobre la publicidad turística convencional: permanece con el espectador durante un largo tiempo; alcanza una audiencia más amplia que un folleto tradicional; y, por último, una película crea lazos emocionales que atraen al espectador de manera intensa hacia la historia, sus personajes y la integración de los paisajes donde se desarrolló la misma. ([Solot, 2016, p. 55](#))

Este no es un aspecto secundario, sino tal vez el objetivo principal de muchas comisiones filmicas en el mundo, dependiendo de cuál sea el área o dependencia de la cual hayan surgido ([Sarabia y Sánchez, 2019, p. 115](#)). Un análisis de reportes y artículos que relacionan las producciones cinematográficas con el turismo ha hecho énfasis sobre el potencial favorable que tienen las distintas etapas de desarrollo, desde la preproducción hasta

la exhibición, para fomentar el turismo en un país de destino, y recalca que las comisiones filmicas han sido lentas para capitalizar estas posibilidades ([Hudson, 2011](#)). Tal parece ser el caso colombiano. Procolombia, la agencia nacional encargada de la promoción del país para todo tipo de intereses comerciales, promueve la producción de cine en el país bajo la entrada *Colombia: Hollywood's ideal location* ([Procolombia, 2018](#)) en su página web. Sin embargo, en esta entrada no hay mención alguna sobre la Comisión Filmica Colombiana, aunque sí señala que Mark Wahlberg, el actor principal de *Mile 22* (2018), ha comentado que está dispuesto a traer a su familia de vacaciones a Colombia, evidenciando el primer nivel de promoción del turismo del que se hablaba líneas arriba.

Lo que queda claro con esta entrada de Procolombia, y con la página *Location Colombia*, es la centralidad que tiene para estas entidades el presentar los beneficios fiscales como forma de atracción de las producciones fugitivas, —su principal carnada—. [Hudson y Tung \(2010\)](#) señalan que las comisiones filmicas promueven tres aspectos para generar la atracción a sus destinos: a) diferenciación de producto; b) diferenciación de servicios; y, c) costos ventajosos. En este sentido, las comisiones filmicas se encargan de evidenciar las ventajas comparativas y los beneficios que motiven a los productores a decidirse por el país (o la región) en particular. Sin embargo, el aspecto que tiende a resaltarse comúnmente es aquel relacionado con las devoluciones o reembolsos de gastos incurridos en el país.⁹

En el caso colombiano, los efectos que ha tenido la [Ley 1556 de 2012](#) en términos económicos están centrados en el número de empleos directos e indirectos generados a partir de las producciones fugitivas. De acuerdo con el reporte *Evaluación de los efectos de la Ley de fomento de la actividad cinematográfica en Colombia: Ley 1556/2012*

9 · La evidencia es clara al comparar el brochure promocional *Lights, Colombia, create action. Production Guide 2016* de Proimágenes Colombia (2016), que presenta (p. 7) los beneficios de devoluciones y reembolsos de la [Ley 1556 de 2012](#) antes que cualquier definición del sector audiovisual (pp. 9-11) o las locaciones en discusión (p. 18-43), con el libro *Colombia, The Set* ([Focine, 1987](#)), que iniciaba directamente con una introducción a Colombia (pp. 9-12), sus posibles locaciones (pp. 13-114) para luego hacer referencia a las consideraciones legales (pp. 115-125). En el primero, la carnada es los beneficios económicos, mientras que en el segundo se buscaba generar la atracción con los aspectos estéticos de las locaciones.

	2013	2014	2015	2016	2017	Total
Empleos directos	380	3.246	6.537	7.978	2.448	20.589
Empleos indirectos	4.780	12.914	18.957	15.444	6.164	58.259
Empleos totales	5.160	16.160	25.494	23.422	8.612	78.848

Tabla 1: Puestos de trabajo generados por la Ley 1556 de 2012. Fuente: Econometría (2019).

(Econometría, 2019), el número de empleos directos e indirectos generados entre 2013 y 2017 fue de 78.848, con los empleos indirectos llevándose la mayor porción (ver Tabla 1).

Adicional a esta información, de acuerdo con la Comisión Fílmica Colombiana (Comunicación personal, 17 de julio de 2020), el número de empleos directos generados entre 2013 y 2019 fue de 25.342 (información que será profundizada en el Capítulo 3). En otros aspectos económicos, hasta 2018, la cifra de la contraprestación fue de 42.877 millones de pesos y los gastos incurridos por los primeros 26 proyectos realizados en el país fue de 128.181 millones de pesos, representados en servicios cinematográficos y en servicios logísticos asociados al desarrollo de las producciones (Econometría, 2019) como tiquetes aéreos, servicios de alimentación y noches de hotel. Además, para el 2020 “el Gobierno Nacional aprobó un cupo de inversiones del orden de 75 millones de dólares para la realización de producciones audiovisuales internacionales” (Forbes, 2020). Estos indicadores dan cuenta del interés del gobierno por el desarrollo de la industria audiovisual a través de la atracción de producciones fugitivas. Sin embargo, es importante reconocer que

sino también por otra razón ... la posibilidad de contratar personal cualificado y servicios audiovisuales de calidad en el propio territorio (Sarabia y Sánchez, 2019, p. 118).

Para el caso colombiano, la calidad de la labor audiovisual provista por los trabajadores nacionales reposa sobre los logros y reconocimientos internacionales del sector televisivo, así como algunos logros en reconocimiento de la producción cinematográfica. Sin embargo, el atractivo para que sean contratados como parte del requisito para obtener los beneficios tributarios y de devolución de gasto, va de la mano con que sus tarifas son inferiores a aquellas en los mercados de origen de las producciones. La página actual de la Comisión Fílmica Colombiana menciona que uno de los atractivos de producir en Colombia es que existen “bajos costos de producción en comparación con otros países” (www.locationcolombia.com/colombia/#move_rodar), lo que es menos problemático que lo señalado en la versión anterior de su página web sobre la falta de sindicalización de los trabajadores y la libertad de asignación de tarifas (Uribe-Jongbloed y Miller, 2020, p. 283).¹⁰ Parte de esa libertad tarifaria puede fundamentarse también en una menor formación específica en las áreas o departamentos de la producción audiovisual, lo que les implica un incremento en costos a las producciones internacionales en términos de capacitación directa durante la producción. En contraste, el viceministro de la Creatividad y la

el atractivo de un territorio como espacio de rodaje no solo viene dado por el valor paisajístico y monumental de la zona, ni por la climatología, tampoco por la importancia del incentivo fiscal,

10 · La página web www.locationcolombia.com fue actualizada en 2020 y no incluye esa referencia. Sin embargo, la referencia a la falta de sindicalización y la libertad tarifaria está descrita en la entrevista de Ashton (2012) y la versión anterior de la página de Location Colombia aún puede ser consultada en la siguiente ubicación: http://www.locationcolombia.com/oldsite_2014/secciones/guia_de_produccion/infraestructura_audiovisual.php?lang=en. También el brochure promocional *Lights, Colombia, create action. Production Guide 2016* incluye la cita original “There are no audiovisual unions at this time, or fixed rates for services or labor” (p. 10).

Economía Naranja afirma que desde el 2019 se ha venido adelantando un proceso con

el Sena¹¹, de la mano de la industria local y con los potenciales inversionistas internacionales precisamente para ir preparando la mano de obra y ampliando la capacidad de empleo técnico en el país. Ya hemos realizado programas piloto de formación especializada. (Arcadia, 2020)

Aunque este tipo de estrategia parece un tanto tardía en relación con algunos de los aspectos de capacitación que se han requerido desde la introducción de la [Ley 1556 de 2012](#), es un buen avance. En este sentido, y teniendo en cuenta los esfuerzos por mantener a Colombia como un escenario para la producción audiovisual, una de las próximas tareas del gobierno, a través de la Comisión Fílmica Colombiana, debería ser la capacitación de los trabajadores no solo en aspectos técnicos y artísticos, sino en la enseñanza del idioma inglés, requisito que en muchos casos determina la participación en las producciones fugitivas.

LAS COMISIONES FÍLMICAS MUNICIPALES EN COLOMBIA

La llegada de un gran número de producciones fugitivas a partir de 2013 puso en evidencia que la Comisión Fílmica Colombiana no daba abasto para todos los procesos de mediación, organización, logística y seguimiento entre las empresas productoras nacionales e internacionales y las entidades administrativas locales o regionales. Esto llevó a que se desarrollaran nuevas normativas locales y se afanzara el terreno para el surgimiento de las comisiones fílmicas de las ciudades.

Las comisiones fílmicas de Bogotá y Medellín surgieron como las primeras comisiones fílmicas municipales de Colombia. La primera con un carácter más amplio al propiciar un desarrollo equitativo de la cinematografía de todo el país y la segunda con un marcado interés local “para el fortalecimiento del sector audiovisual y cinematográfico de Medellín” ([Acuerdo 22 de 2015](#)).

Comisión Fílmica de Bogotá

La Comisión Fílmica de Bogotá nace al tiempo con la creación del Permiso Unificado para las Filmaciones Audiovisuales (PUFA), el cual “ha impuesto la maravillosa tarea de identificar como Distrito, las dificultades y requerimientos cotidianos de las producciones audiovisuales de la ciudad y necesariamente ponerlas en articulación con las posibilidades de una ciudad como Bogotá” ([Restrepo Tirado y Villegas Hincapié, 2017, p. 7](#)). El PUFA permite a los productores llevar a cabo sus rodajes, con la autorización de 27 instituciones distritales, incluyendo las alcaldías locales, la Secretaría de Movilidad y la Defensoría del Espacio Público ([Rivera Rueda, 2018](#)). Es a partir del decreto 340 del 15 de agosto de 2014 que la capital de Colombia se convirtió en la primera ciudad del país en tener su propia Comisión Fílmica.

Si bien la Comisión Fílmica de Bogotá, adscrita a la Alcaldía de Bogotá a través del Instituto Distrital de las Artes (Idartes), se plantea con un interés nacional, entre sus objetivos se encuentra promover a la capital como un destino atractivo para el desarrollo de producciones audiovisuales nacionales e internacionales y brindar todo el apoyo logístico en los trámites relacionados al uso del espacio público en la ciudad. Además, otro de los propósitos de esta Comisión es fortalecer la oferta de servicios en temas de locaciones, estudios e intermediación logística con otros sectores como el hotelero, el de *catering* y el de transportes, la profesionalización del personal artístico y técnico y la consolidación de un sistema de información sobre el sector audiovisual donde se pueda acceder a la oferta de servicios disponible para los realizadores ([Ministerio de Cultura, 2014](#)).

La consolidación de la Comisión Fílmica de Bogotá y la puesta en marcha de la [Ley 1556 de 2012](#) han permitido abrir el país para “casi un millar de proyectos nacionales y un centenar de proyectos internacionales, incluyendo proyectos de Apichatpong Weerasethakul, Mark Wahlberg, Tom Cruise y Tilda Swinton, entre otros” ([García, 2020, p.1](#)). Solo hasta junio de 2019, esta comisión había

11 · El Sena (Servicio Nacional de Aprendizaje) es la principal institución pública en Colombia que ofrece capacitación técnica y tecnológica.

emitido 6.654 permisos de rodaje para el desarrollo de las producciones internacionales que escogieron la capital de Colombia como la locación para sus proyectos. Además de su función administrativa en torno a la aceptación de los PUFA, la Comisión ha venido adelantando un trabajo pedagógico con las compañías productoras de Bogotá relacionado con el tema de la gerencia de locaciones, la producción en línea y el manejo de *software* especializados como *Movie Magic* y *Budgeting* que permitan que los trabajadores locales cuenten con una mayor cualificación para asumir las producciones que lleguen al país (Sánchez Castro, 2019).

Sin lugar a duda, *Mile 22* (2018) representó una de las experiencias más complejas en términos logísticos que asumió la Comisión Fílmica de Bogotá. Para el desarrollo de esta película se cerró uno de los espacios más concurridos de la ciudad, el Centro Internacional, para que pudieran transitar los cerca de 90 vehículos contratados para las escenas de acción, que contaron con más de 1.000 extras y un equipo (*crew*) superior a las 200 personas. El rodaje contaba, además, con el acompañamiento de la Policía y los bomberos debido a las explosiones realizadas durante la grabación. Para manejar esta situación que afectaba la normalidad de muchos ciudadanos, la Comisión Fílmica de Bogotá desarrolló varias mesas de trabajo en las que se unieron distintas entidades para la articulación del proyecto y se realizó una socialización con la comunidad sobre el impacto de este tipo de producciones para el sector. En muchos casos la Comisión busca apelar a las personas desde la emoción al relacionar las producciones que ellos normalmente ven en la televisión y en el cine, con las que están rodando cerca de sus casas (García, 2020).

Comisión Fílmica de Medellín

La Comisión Fílmica de Medellín, la tercera comisión fílmica constituida en Colombia, surge a partir del acuerdo 22 de 2015 que busca el fortalecimiento del sector audiovisual en esta ciudad. La Comisión hace parte de una estrategia de la Secretaría de Desarrollo Económico de Medellín y al igual que las otras comisiones fílmicas, promueve su ciudad como un destino atractivo para el desarrollo de proyectos audiovisuales con el fin de robustecer la industria local generando oportunidades de formación para los profesionales del sector (Comisión Fílmica de Medellín, 2020).

Si bien el número de producciones internacionales filmadas en Medellín es amplio, la Comisión Fílmica de esta ciudad solo ha estado involucrada en el apoyo a las producciones internacionales *Cup of love* (2016), *Órbita 9* (2017) y *American Made* (2017). El caso de esta última película es interesante porque entre las directrices de la Comisión se plantea no apoyar proyectos relacionados con el tema del narcotráfico. Para esta producción que cuenta la historia de Barry Seal, un contrabandista de drogas que se convirtió en informante de la DEA, se hizo una excepción. Al respecto Francisco Pulgarín, director de la Comisión Fílmica de Medellín, afirmó que “tener a un actor de esa magnitud [Tom Cruise] durante 15 días en la ciudad, caminando por las calles, yendo a restaurantes, nos permitió demostrar lo mucho que ha cambiado Medellín” (Londoño, 2015).

Un aspecto particular de la Comisión Fílmica de Medellín es el incentivo de reembolso del 15% sobre los costos de los proyectos audiovisuales filmados en la ciudad, beneficio que puede adicionarse al apoyo recibido bajo los parámetros de la Ley 1556 de 2012 y que pone en evidencia el interés de Medellín por posicionarse sobre otras ciudades como uno de los destinos más atractivos para seguir filmando al interior de Colombia (Proimágenes Colombia, 2016).

En la serie *Narcos* (2014), centrada en la vida de Pablo Escobar, Medellín también hizo parte de las locaciones utilizadas para la serie. Sin embargo, para esta producción que abordaba una temática muy sensible para la ciudad, la Comisión Fílmica de Bogotá fue la encargada de manejar los temas relacionados con los trámites.

Resulta curioso, y en cierta medida cuestionable, que una ley que tiene entre sus intereses promover la imagen de Colombia apoye producciones en las que el tema del narcotráfico sea un elemento importante de sus historias y estén protagonizadas por el controvertido personaje de Pablo Escobar, como en el caso de *Narcos* (2014) y *Loving Pablo* (2016). Sin embargo, como dijera en su momento Duque Naranjo (2017), si se restringía la producción de dichas obras buscando mantener una “buena imagen del país”, no vendría ninguna producción fugitiva. Fuera de eso, quizás la contraposición entre las historias de narcotráfico del pasado con la Medellín de hoy provean una imagen positiva hacia el exterior (Rocha, 2018, p. 363).

Narcos (2014) es también reconocida por ser la producción que generó un cuestionamiento sobre el tipo de proyectos que tendrían acceso a los beneficios de la [Ley 1556 de 2012](#), inicialmente dirigidos exclusivamente a obras cinematográficas y películas producidas para televisión. Es bajo este último formato que dos episodios de la serie de Netflix pudieron acceder a los beneficios. Sin embargo, esta situación reflejó la necesidad de

hacer una legislación específica que ampliara a otros géneros audiovisuales los beneficios. ... Además, el auge de las series de televisión es muy grande. Uno veía que las jurisdicciones de los otros países recibían esos grandes proyectos y que nosotros ese tipo de producto audiovisual no lo podíamos atender con nuestra legislación. En ese momento se empezó a trabajar en una modificación a la Ley 1556 (Silvia Echeverri, entrevista 18 de agosto de 2020).

Finalmente, en el reciente Plan Nacional de Desarrollo ([Ley 1955 de 2019](#)) se modificó el tipo de proyectos que podían acceder a los beneficios cambiando el concepto de “obra cinematográfica” por “obra audiovisual”, ampliando los tipos de productos que se pueden beneficiar. Asimismo, el [Decreto 474 de 2020](#), por el cual se reglamenta la contraprestación del Fondo Fílmico Colombia, planteó que otros productos distintos a películas pudieran beneficiarse de los Certificados de Inversión Audiovisual (CINA) con los cuales se podrían obtener descuentos sobre el impuesto de renta equivalentes al 35% sobre del valor nominal del Certificado. De acuerdo con el Manual de Asignación de Recursos de 2020, los proyectos audiovisuales contemplados para estos beneficios son obras cinematográficas, series, videos musicales, videojuegos y proyectos audiovisuales publicitarios ([Proimágenes Colombia, 2020c](#)).

EL FICCI Y SU RELACIÓN CON LAS COMISIONES FÍLMICAS

Dado que son Bogotá y Medellín las ciudades que cuentan con una comisión fílmica podría pensarse que la cultura audiovisual de Colombia se encuentra concentrada únicamente en ellas. Sin embargo, no puede hablarse sobre cine en el país sin mencionar a Cartagena de Indias.

Precisamente en Cartagena se llevó a cabo el rodaje de la película *El amor en los tiempos del cólera* (2007), antecedente que motivó la creación de la Comisión Fílmica Colombiana al poner en evidencia la poca experiencia del sector para hacerse cargo de una producción internacional grande y la necesidad de establecer una institución con la capacidad de convertir a Colombia en un destino deseado para la realización de producciones cinematográficas ([Sánchez Castro, 2019](#)).

Fuera de esto, Cartagena es la sede del evento más importante de la industria audiovisual del país y el más antiguo de toda Latinoamérica, el Festival Internacional de Cine de Cartagena de Indias – FICCI. Desde su creación en 1960, el FICCI se ha realizado de manera ininterrumpida y plantea un interés particular en el desarrollo del cine colombiano e iberoamericano y su divulgación a nivel internacional ([FICCI, 2020a](#)). No es gratuito que en la edición número 49 de este Festival se presentara oficialmente la Comisión Fílmica Colombiana en un evento que reunió a la entonces Ministra de Cultura, Paula Marcela Moreno,¹² y al actor puertorriqueño Benicio del Toro ([El Tiempo, 2009](#)).

Esta relación entre el FICCI y las comisiones fílmicas ha estado presente también en el evento denominado Puerto FICCI, un espacio que se viene realizando desde el año 2015 y es un punto de encuentro entre los distintos actores que conforman el sector audiovisual para el intercambio de ideas, experiencias y contactos. Valiéndose de la metáfora marítima que hace parte de su nombre, y gracias al apoyo de Proimágenes Colombia y el Ministerio de Cultura, Puerto FICCI tiene el interés de ser un espacio en el que los proyectos audiovisuales puedan desembarcar y robustecerse al entrar en contacto con personas del gremio interesadas en apoyar, vincularse o guiar a las embarcaciones cinematográficas.

Además de contar con el acompañamiento de la Comisión Fílmica de Bogotá, esta iniciativa tiene como aliados estratégicos a la Pontificia Universidad Javeriana, la Universidad Pontificia Bolivariana, el Centro de Formación de la Cooperación Española –AECID–, la Dirección de Cinematografía del Ministerio de Cultura, el Clúster de Industrias

12 · Ministra de Cultura entre el 10 de mayo de 2007 y el 7 de agosto de 2010.

Creativas y Contenidos de la Cámara de Comercio de Bogotá, la Cinemateca Distrital de Bogotá, la agencia *Invest in Bogota y Congo Films School* (FICCI, 2020b).

De acuerdo con un trabajador que ha participado en la organización del FICCI, este evento ha

ayudado mucho a mostrar la ciudad de Cartagena y vendérsela a los extranjeros a través del Festival de Cine. Por esa misma razón ellos han vuelto a Colombia para filmar. A mí me parece que el Festival de Cine de Cartagena de Indias es la ventana internacional más grande y más importante que tenemos para vender Cartagena, porque el escenario de la ciudad es increíble. La gente va y queda completamente descremada y quiere venir a hacer una película al siguiente año. (Entrevista 13)¹³

En este sentido valdría la pena preguntarse por qué la ciudad no cuenta con su propia comisión filmica. Al respecto, desde el 2013, delegados de la Comisión Fílmica Colombiana y de Proimágenes Colombia han conversado con miembros del Concejo Distrital de Cartagena sobre este tema, pero hasta la fecha no se ha logrado concretar ninguna acción debido a los problemas políticos y administrativos que enfrenta la ciudad. Para el productor Felipe Aljure, la conformación de una comisión fílmica propia sería de mucho provecho económico para la ciudad gracias a todas sus cualidades como escenario y al reconocimiento internacional del que goza Cartagena como atractivo turístico (Canchila García, 2013). De hecho, ese atractivo fue determinante para que el director taiwanés Ang Lee escogiera la ciudad para la realización de la película *Gemini Man* (2018). De acuerdo con Michael Singer, vicepresidente de marketing y publicidad de la productora *Jerry Bruckheimer Films*, la producción de *Gemini Man* (2018) estaba emocionada por ayudarlo a mostrar al mundo la belleza de Cartagena (EFE, 2018).

Si bien en algunos casos, como el mencionado previamente, la película se encargó de ubicar

geográficamente a Cartagena y presentar escenarios emblemáticos como el Centro Histórico, el barrio Getsemaní y las murallas, en la filmación de la tercera temporada de *Narcos* (2014) la producción tuvo que comprometerse a no utilizar el nombre de la ciudad y ambientarla como un lugar en Curazao, respondiendo a la preocupación del alcalde por que se estableciera una relación entre Cartagena y el tema del narcotráfico, teniendo en cuenta su impacto turístico y la firma de los acuerdos de paz que había tenido lugar unos meses atrás (Orozco Ramos, 2017). Sin embargo, la producción *Amazon's Prime Grand Tour* (2019), que llegó como consecuencia de la ley, pero sin recibir sus beneficios, tiene constantes referencias al tema de la droga (Miller et al., 2020, p. 79). Este suceso muestra que el intento de promocionar la ciudad, o incluso el país, como un lugar para la realización de producciones que no aborden o vinculen los temas del narcotráfico, será siempre un reto.

Comisiones fílmicas en surgimiento

La influencia por la llegada de producciones internacionales se ha extendido a muchos municipios del país que han visto en el sector audiovisual una buena oportunidad de crecimiento económico. A partir de esta situación, varias ciudades que han servido de escenarios para producciones nacionales y extranjeras están adelantando acciones tendientes a fortalecer la industria audiovisual colombiana.

Tal es el caso de Cali, que ha previsto dentro de su Plan de Desarrollo Económico más reciente la creación de la Comisión Fílmica de Cali, en conjunto con la Gobernación de Valle del Cauca, cuya principal tarea será atraer a las producciones audiovisuales, generar incentivos de cine y facilitar los trámites requeridos para este tipo de proyectos (El País, 2020). Es posible que este tipo de iniciativas continúen y se repliquen en el país, conforme se vaya gestando un interés particular por desarrollar producciones audiovisuales en las distintas regiones.

13 · Las entrevistas y los grupos focales citados, que serán abordadas en los capítulos 2 y 3, corresponden a una serie de actividades desarrolladas en el marco de la investigación “Condiciones y expectativas de los trabajadores del audiovisual a partir de la Ley 1556” para conocer las perspectivas de los trabajadores del audiovisual colombiano sobre esta ley y la llegada de las producciones fugitivas. La numeración de cada una de las entrevistas y grupos corresponde al orden en que estos fueron realizados.

HACIA EL ESPACIO AUDIOVISUAL AMPLIADO

La [Ley 1556 de 2012](#) ha ubicado a Colombia como escenario cinematográfico y la Comisión Fílmica Colombiana ha sido exitosa en extender su impacto sobre el territorio nacional, permitiendo de este modo que surjan comisiones fílmicas locales. El caso de *Narcos* (2014) presentó un reto y una oportunidad que sirvió de impulso para repensar y replantear la legislación existente para que se acomodara a las tendencias internacionales en el consumo de productos audiovisuales.

Como se evidenció en la introducción, varias partes del mundo han extendido los beneficios de sus legislaciones a otras áreas de la producción audiovisual, de modo que el incremento en producciones de alto nivel en sus territorios pueda mantenerse y alcanzar otros espacios. Las modificaciones planteadas en el [Plan Nacional de Desarrollo](#) y descritas en los CINA abren esa puerta para que los beneficios no se limiten a las producciones cinematográficas. En este sentido, los avances legislativos y administrativos dan cuenta del cambio económico, convergente y mediático que ha llevado a que se diluyan las barreras entre los diferentes tipos de producción audiovisual. Si los trabajadores del audiovisual pueden pasar en sus oficios entre películas internacionales y nacionales, series para canales de cable o de *streaming*, y producción televisiva nacional para canales abiertos o regionales, es absurdo pensar que las producciones extranjeras que se atraigan sean exclusivamente aquellas en uno de estos campos. El éxito de la [Ley 1556 de 2012](#) ha permitido que los productos audiovisuales se acerquen cada vez a la idea del espacio audiovisual ampliado donde los distintos formatos convergen en términos de producción, distribución, consumo y legislación (ver [Marino, 2016](#)), por lo que convendría hablar de una industria audiovisual en lugar de cinematográfica.

Obviamente este cambio no llega sin otras grandes preguntas que cuestionan la noción misma de la [Ley 1556 de 2012](#) como una ley de cine, para convertirse en la primera ley del espacio audiovisual ampliado. Esto la pone en directa conversación con la responsabilidad actual de la Comisión Reguladora de Comunicaciones (CRC), pues esta entidad comienza a abordar los temas de regulación de los medios de transmisión radiofónica, por cable y por *streaming*, que presentan algunos de los espacios de difusión de estos productos. Por otro lado, esta modificación va acorde también con los cambios que ha presentado una institución como los Premios India Catalina que dejaron de ser los Premios de la Televisión para convertirse en los Premios de la Industria Audiovisual colombiana, aunque no incluyen, hasta el momento, la producción cinematográfica dentro de sus categorías, lo que no ha impedido que producciones documentales realizadas para las salas de cine concursen por los premios cuando han sido exhibidas por una ventana televisiva o de *streaming* nacional. Es claro, entonces, que el cambio entre producto "cinematográfico" y "audiovisual" va más allá de una clasificación superficial y pone en evidencia un cambio de paradigma, en especial dentro de lo que se ha venido a llamar las industrias creativas o, en el caso específico de Colombia, la economía naranja.

Con este panorama general que ha ubicado a la [Ley 1556 de 2012](#) en relación con la búsqueda internacional de producciones fugitivas (ver la Introducción), y con los desarrollos del cine nacional previos y concurrentes con ella en este capítulo, pasamos a ubicar a los trabajadores de estas producciones fugitivas para ver cómo han percibido ellos el impacto de esta política pública.



CAPÍTULO 02

LAS EXPERIENCIAS DE LOS TRABAJADORES COLOMBIANOS EN LAS PRODUCCIONES FUGITIVAS

*Enrique Uribe Jongbloed, César Mora Moreo,
y Manuel Corredor Aristizábal*

Desde la promulgación de la [Ley 1556 en 2012](#), las productoras extranjeras han visto en Colombia el escenario ideal para desarrollar sus historias, bien sea por los paisajes naturales del país, los estímulos económicos a los que se puede acceder, o los costos de producción competitivos. Como fue mencionado en el capítulo anterior, independientemente del incremento de los flujos de trabajo y las cifras de empleo presentadas por el Ministerio de Cultura, conviene analizar hasta qué punto los trabajadores del audiovisual colombianos se han beneficiado por participar en producciones fugitivas. Recordemos que uno de los objetivos de la formulación de la ley fue el desarrollo de nuestra industria cinematográfica.

Quizás es demasiado pronto para conocer el impacto de esta política pública, sin embargo, son necesarios los estudios centrados en las personas que conforman la industria para determinar su posición frente a leyes que buscan atraer los proyectos extranjeros, que en muchos casos generan más dificultades que alegrías para los trabajadores locales del audiovisual (ver [Mayer, 2017](#)).

ENTREVISTAS CON TRABAJADORES DEL AUDIOVISUAL

En el curso del proyecto se realizaron entrevistas a profundidad con 20 trabajadores del audiovisual involucrados directamente en al menos un proyecto beneficiario de la [Ley 1556 de 2012](#) como parte del equipo (*crew*) colombiano de la producción.

Aunque en un primer momento se contactó a un número considerable de productoras colombianas y a sus gerentes, a través de cartas y correos electrónicos, no se obtuvo respuestas por parte

de ellos o sus empleados. Por esta razón se utilizó un método de contacto directo a través de tres trabajadores conocidos por los investigadores quienes proporcionaron la información de contacto de sus compañeros. Aunque este sistema puede llevar a que solo personas de perspectivas similares tiendan a ser quienes se entrevistan, se buscó que representasen distintos departamentos de la producción, para que así sus perspectivas fuesen lo más amplias posibles. Mediante este procedimiento se abarcaron distintas áreas de la producción audiovisual, tratando de emular las entrevistas presentadas por Curtin y Sanson ([2017a](#)) al dirigirse a los trabajadores globales de proyectos audiovisuales. Como se puede observar (ver Tabla 2), se consiguió una variedad de puestos de trabajo y grados en la jerarquía de los entrevistados.

Una vez citados para la entrevista y durante el proceso de lectura y firma del consentimiento informado para participar en la investigación, los entrevistados tenían la opción de participar de forma anónima si consideraban que sus contribuciones podrían significar algún riesgo para su trabajo. Algunos de los entrevistados expresaron, al menos en el inicio de la entrevista, una preocupación por el registro sonoro debido a que consideraron que sus opiniones podían ser “muy críticas”. El miedo al veto por expresar sus perspectivas hace parte de la realidad de la industria televisiva colombiana debido a que las estructuras de relación en este gremio son concebidas como si se tratara de una familia (ver [Castaño 2017, p. 143](#) para el caso de los trabajadores de la televisión pública colombiana), además de ser un grupo humano muy pequeño que se conoce casi en su totalidad (esto lo exploraremos en el Capítulo 3, al revisar el tamaño de la población de estudio). Del mismo modo, un líder sindical

entrevistado, quien no hizo parte de la muestra por no cumplir con los criterios de selección, mencionó que debido a su participación en la sindicalización de los trabajadores fue vetado de las producciones fugitivas. El temor de expresar sus percepciones y visiones sobre el desarrollo de esta ley, en especial a investigadores independientes, es un tema preocupante que debe ser tenido en cuenta. No obstante, una vez la entrevista se llevó a cabo y los entrevistados se sintieron cómodos, no tuvieron problemas con la información provista, aunque se les comunicó que para propósitos de la investigación sus aportes serían anonimizados durante la transcripción. Finalmente, las transcripciones les fueron enviadas para su revisión antes de ser consideradas para la investigación.

El tipo de entrevista que se realizó fue semi-estructurada, abordando cuatro temas principales: condiciones laborales; transferencia de conocimiento; nociones en torno a la [Ley 1556 de 2012](#); y, percepciones sobre la industria audiovisual colombiana. La entrevista permitió suficiente libertad para recurrir a otros temas mencionados por los entrevistados, en lugar de un sistema de preguntas y respuestas que podría haber reducido la calidad de la información. El tema de las condiciones laborales buscó descubrir cómo los trabajadores concebían sus condiciones en las producciones fugitivas y las diferencias con las condiciones en la producción audiovisual nacional. El tema de la transferencia de conocimiento buscaba conocer en qué medida su educación y capacitación previa les sirvieron para asumir su cargo dentro de las producciones y, a su vez, cómo los proyectos en los que habían participado les permitieron o condujeron una formación adicional en sus propios campos. En tercer lugar, el tema de la [Ley 1556 de 2012](#) tuvo la intención de conocer su nivel de participación en el diseño, implementación y evaluación de la ley, así como su perspectiva sobre los logros y fracasos de esta. Finalmente, el cuarto tema estuvo centrado en la situación actual de la industria audiovisual y en qué medida se beneficiaba el sector por la llegada de las producciones fugitivas. La duración de las entrevistas fue de entre 45 minutos y dos horas y el proceso demostró la complejidad de los problemas que surgen a partir de una política cultural como esta.

Cargo	Entrevistados
Director (a) de fotografía	2
Director (a) de arte	2
Productor (a)	3
Diseñador (a) de producción	1
Coordinador (a) de producción	1
Maquillador (a)	2
Director (a) de vestuario	1
Camarógrafo (a)	1
Asistente de cámara	1
Digital imaging technician	1
Gerente de postproducción	1
Leadman	1
Doble de riesgo	1
Asistente de dirección	1
Segundo (a) de dirección	1
Total	20

Tabla 2: Cargos de los trabajadores entrevistados.¹⁴

Los siguientes apartes presentan un resumen analítico de los temas que fueron presentados por los entrevistados y que representan la base para la encuesta (ver [Capítulo 3](#)) que fue extendida a un grupo amplio de trabajadores del sector. Se agregaron algunos extractos de las entrevistas con el interés de poner su voz en esta parte del análisis y evidenciar de forma más clara sus preocupaciones y perspectivas.

CONDICIONES LABORALES

Hay varios aspectos a abordar con respecto a las condiciones laborales en estas producciones. Estos temas incluían la dedicación de tiempo al trabajo, el tiempo de descanso, las condiciones de alimentación, la relación entre los trabajadores nacionales y los extranjeros, así como las condiciones de seguridad o riesgo que se presentaban en el set. Entre estos aspectos también se consideró la forma

14 · Salvo que se mencione lo contrario, todas las tablas e ilustraciones aquí presentadas son de elaboración propia de los autores.

de contratación y otros asuntos relacionados con la remuneración, incluyendo lo competitivo de las tarifas, la remuneración por concepto de horas extra y la convivencia general.

La mayoría de los entrevistados (18) mencionaron estar contratados mediante contrato de prestación de servicios. Solo dos trabajadores, vinculados al área de producción, informaron estar contratados mediante contrato a término indefinido con la productora local.

El contrato de prestación de servicios es común en muchas áreas de la industria audiovisual colombiana, incluido el sistema de medios públicos, aunque se supone que existe solo para aquellos casos en que la prestación del servicio no implica horarios fijos o subordinación. Por lo tanto, a pesar de lo común de este tipo de contrato, es claramente contrario al trabajo realizado en las producciones audiovisuales que tienen un horario definido, muy demandante, y una división del trabajo que demuestra subordinación por departamentos. Debido a lo común de este tipo de contrato en el ámbito audiovisual nacional, ninguno de los entrevistados se encontraba sorprendido sobre este aspecto, aunque varios sí establecieron una posición crítica con respecto a este tipo de contratación, argumentando que es parte de las preocupaciones frente a la inestabilidad que gobierna en su labor. Los trabajadores contratados bajo la figura de prestación de servicio saben que su situación laboral es insegura y aunque suelen saltar de una producción a otra, también pasan un tiempo sin ninguna participación en proyectos audiovisuales y, por lo tanto, sin ingresos. Esto deriva a que muchos de ellos no consideren el trabajo audiovisual en estas producciones como su dedicación laboral principal.

Con relación a las horas de trabajo diarias, los trabajadores afirmaron que

en las producciones beneficiaras de la [Ley 1556 de 2012](#) generalmente existe un estándar internacional de trabajo de 12 horas al día con al menos 10 horas de descanso antes del próximo llamado al set.

Yo tengo que tener disposición del tiempo, pero mis horas de descanso son mis horas de descanso. Son supremamente estrictos. Han sido justos, son respetuosos con las horas de descanso, que son clave en el rendimiento de una producción. Se trabajan oficialmente 12 horas. (Entrevista 3)

Sin embargo, a pesar de estos aspectos positivos que han surgido a partir de la llegada de las producciones fugitivas, algunos de los entrevistados han experimentado situaciones donde se evidencia un trato diferenciado entre los colombianos y los extranjeros.

Siempre es igual. No importa que sean búlgaros, que sean gringos o sean canadienses, no importa. Siempre el trato hacia los colombianos es respetuoso. No estoy diciendo que nos traten mal, pero por ejemplo en cuestión de horas de trabajo, muchas veces el *crew* gringo se va y dejan a los colombianos. Entonces, eso ha ido mejorando. Hemos ido mejorando un poquito, pero sigue faltando mucho. Sigue faltando mucho respeto al *crew* colombiano. (Entrevista 5)

Aunque el tema de la diferencia entre los salarios de los colombianos y los extranjeros fue un tema criticado, los trabajadores locales también reconocen que en algunas producciones han podido exigir un pago adicional por horas extra trabajadas. Afirmar que esto depende de la productora colombiana que esté prestando el servicio de producción al proyecto extranjero. De acuerdo con sus testimonios, en las producciones nacionales suelen sobrepasar las 12 horas de trabajo sin recibir remuneración por horas extras, mientras que las producciones internacionales las estrictas normas sindicales han ayudado a reducir el tiempo extra de trabajo remunerado para algunos cargos, como los camarógrafos o el equipo técnico que desempeña su trabajo en el set durante los tiempos de rodajes. Uno de los entrevistados afirma que

[en producciones nacionales] trabajamos en jornadas muy extensas, estamos hablando de 15, 16, 18 horas. [En contraste] las producciones extranjeras que han venido están acostumbradas a trabajar sus horas laborales en una cantidad

mínima. Es muy beneficioso para los que trabajamos en este tipo de producciones porque se habla de un horario en el que vamos a trabajar 12 horas, pero realmente con ellos trabajamos 9 horas, 8 horas. En las producciones extranjeras se cumple casi con todos los parámetros. (Entrevista 16)

Sin embargo, en otras áreas de la producción, como el departamento de arte, las jornadas de trabajo son más extensas porque incluyen horarios de montaje del set, preparación de la locación y/o los actores y tiempos de recogida, entre muchos otros factores. Al respecto, dos de los trabajadores comentan:

Mi responsabilidad es que el set esté montado a tiempo, es decir que nosotros no nos regimos por los tiempos del set. Nosotros siempre estamos adelante. Claro que nos guiamos por el set, pero tiene otras variables como los permisos de ingreso a locaciones, los tiempos de montaje, de si varía el plan de rodaje, eso genera ciertas modificaciones. (Entrevista 19)

En rodaje sí se tratan de mantener jornadas de 12 horas, pero digamos que es realmente más por los técnicos. ... Nosotros desde el departamento de arte funcionamos diferente porque los horarios de rodaje son unos, pero los de montaje o los de recogida son otros, además no hay horas extra para los de arte sino para los que se unieron como los técnicos. (Entrevista 14)

Asimismo, hubo algunas quejas sobre la diferencia de la calidad del alojamiento entre el equipo colombiano y extranjero cuando trabajaban fuera de su lugar de residencia, aunque aseguraban que en muchos casos esta diferencia en el trato es promovida por la productora colombiana y no por el equipo extranjero. Este último

muchas [veces] ni se entera de cómo está viviendo el resto del grupo. Ellos asumen que se les paga horas extras, que tienen horarios normales; ante ellos todo funciona perfectamente. (Grupo focal 1)

Algunos de los entrevistados mencionaron también que el requisito de contratar un servicio de producción colombiano es un obstáculo que les impide negociar sus propios salarios y sus condiciones directamente con el equipo de producción internacional.

Los *services*¹⁵ han tomado la potestad de negociarte y muchas veces pasa que, no son todas, pero sí la gran mayoría de veces, negocian cierto rubro y a ti te quieren pagar otro. ... la Ley 1556 obliga a que el extranjero venga y contrate un servicio de producción para el país. Entonces ese es el detalle que tenemos nosotros, que aquí se negocia por nosotros y se negocia mal. (Entrevista 16)

A su vez, varios de los entrevistados mencionaron que los problemas relacionados con la seguridad en el set no son iguales para todos los involucrados, sin detrimento de afirmar, simultáneamente, que ha mejorado considerablemente a medida que los productores colombianos conocen más ampliamente los requisitos para las producciones internacionales.

[Las producciones extranjeras] vienen con un esquema de seguridad preparado. Traen todas sus cabezas y básicamente el productor ejecutivo allá sí es un productor de seguridad. ... Se nota su preocupación, uno de da cuenta de esas cosas. Y el productor de Colombia solo ve y aprende. Se nota que todo es un proceso de aprendizaje, entonces, claro, en eso sí se nota, porque son sociedades que se cuidan mucho en esos procesos para sus propios técnicos, para su propia seguridad en el set. (Entrevista 15)

Aunque el riesgo de accidentes es un tema recurrente en el ejercicio audiovisual, bien sea por lesiones físicas asociadas al nivel de riesgo de un cargo específico, o por las condiciones ambientales inesperadas durante la filmación en lugares distantes, la mayoría de los entrevistados afirma que los estándares han mejorado considerablemente en este tipo de producciones porque

15 · Los servicios de producción, o *services*, se refieren a los servicios audiovisuales provistos por productoras nacionales para el desarrollo de proyectos extranjeros dentro del país.

se hace más rigurosa esa seguridad y los protocolos que se solicitan. ... A mí y a mi equipo nos han cumplido con todo esto. Si ellos no pueden cumplir, buscan la manera de modificar la escena, quitarla o aplazarla para más adelante. (Entrevista 6)

Este comentario nos revela que las producciones extranjeras han promovido estándares en los que la seguridad del equipo puede incluso llegar a primar sobre las necesidades de la producción. Pero a pesar de los altos niveles de seguridad reconocidos por los trabajadores durante los rodajes, varios entrevistados manifestaron su preocupación en otras etapas del desarrollo de los proyectos:

Todo el mundo revisa que, para el rodaje, las cosas estén funcionando, pero cuando nosotros llegamos antes a una locación, a veces no hay la misma seguridad que piden para los otros. Nos sentimos un poco a la deriva. ... A veces para nosotros, siento que esos aspectos son más riesgosos. Para los que tenemos que estar antes o después, recogiendo o en avanzadas, me parece que a veces no es tan seguro (Entrevista 14)

Finalmente, un aspecto en el que todos coinciden es que la falta de actividad sindical o agremiación hace difícil entablar mejores negociaciones con las productoras locales. De hecho, los entrevistados reconocen las ventajas de las que goza el personal extranjero por estar sindicalizado, pero también mencionan que la visión negativa de los sindicatos, que ha prevalecido en el discurso político e industrial colombiano, ha impedido la conformación de estos, así como las diferencias entre las condiciones laborales de los trabajadores del audiovisual.

En Colombia a las asociaciones les falta muchísimo trabajo, por lo menos en mi departamento. ... De alguna forma se ha creado una división de la gente que hacía comerciales, a los que hacían televisión, a los que ahora están trabajando en proyectos de este tipo. Entonces es muy berraco unir tres combos tan diferentes, con sueldos muy diferentes. (Entrevista 2)

Sin embargo, sí consideran indispensable la conformación de agremiaciones que velen por el cumplimiento de condiciones laborales justas.

Asimismo, algunos entrevistados (7) mencionaron que han constituido compañías propias para ofrecer sus servicios. Esto, por supuesto, solo resulta útil para aquellos trabajadores que cuentan con elementos que pueden ofrecer para alquilar, si son dueños de otros negocios o tienen un personal de asistentes que los apoyan.

TRANSFERENCIA DE CONOCIMIENTO

En las producciones beneficiarias de la [Ley 1556 de 2012](#) la transferencia de conocimiento ha sido uno de los aspectos más destacados por los trabajadores. La experiencia internacional trajo consigo un conjunto de requisitos y prácticas en el set que no eran usuales en las producciones audiovisuales del país. Los aprendizajes principales están relacionados con protocolos y formas de trabajo durante la producción y el tiempo dedicado a la etapa de preproducción.

Entre las prácticas de trabajo del equipo extranjero, los entrevistados reconocen que la disciplina ha sido otro gran aprendizaje al trabajar en estas producciones que puede traducirse tanto en la manera de comportarse en el set, como en la implementación de formularios que permitan tener un mayor control de las producciones durante el desarrollo.

Realmente acá no usábamos tantos formatos y ellos traen un montón de formatos establecidos para todo, para pagar, para contratar, para hacer una orden de compra, para llenar la información de un viaje. Tienen un formato establecido para todo y eso es chévere y lo hemos ido adoptando a medida que van viniendo producciones cada vez más grandes. (Entrevista 18)

El cumplimiento de los protocolos dentro del set fue un aspecto que diferenció a las producciones extranjeras de las nacionales. Un entrevistado manifiesta que

[en las producciones fugitivas] hay un orden y un protocolo muy estricto. ... Hemos aprendido cómo funciona esa logística, cómo tiene que correr un set de manera correctamente, cómo es el tema de la seguridad en el set con armas, todo el protocolo que se requiere cuando hay armas en el

set, cuando hay salvos y cuando hay explosiones, cómo se tienen que hacer ciertas reuniones de seguridad, cuáles son los protocolos que deben seguirse para que a la gente no le vaya a pasar nada. (Entrevista 20)

Por otro lado, los trabajadores también afirman que su grado de especialización actual respondía más a su propia experiencia en el set que a una educación previa que los hubiera preparado para el cargo. Incluso algunos trabajadores se formaron en cargos que no existían en Colombia solo a partir de las producciones fugitivas.

Yo inicié en la película porque no existía el cargo y un diseñador lo necesitaba. Una decoradora vio mi perfil y me ofreció el cargo. ... Yo nunca en mi vida lo había visto y empecé a leer cómo se hacía, me di cuenta de cosas que se hacían antes, pero de otra manera y luego ya me fui metiendo en el rol y empecé a adquirir ciertos conocimientos y ciertas metodologías desde la autonomía, fui como muy autodidacta. (Entrevista 19)

Las personas mayores de 40 años mencionaron que en su época de estudio las universidades e instituciones estaban muy influenciadas por las teorías del cine de autor y las películas de bajo presupuesto de los años 60 y 70, y no estructuradas bajo esquemas del cine como una industria. Además, en ese momento se promovía el desempeñarse en más de un área en lugar de la especialización, pues la versatilidad era vista como la estrategia para conseguir oportunidades laborales.

Yo creo que ahora se está dando una educación que prepara mucho más a la gente para esto. En la escuela cuando yo estudié cine, la visión del cine era un poco más romántica. Creo que los profesores que teníamos en ese momento eran profesores que no trabajaban activamente como profesionales de cine, entonces tenían una visión romántica, una visión de cine mucho más [cercana al cine] independiente europeo. (Entrevista 3)

Los entrevistados más jóvenes consideraron que su capacitación, y la de las personas que han conocido en el set, incluían un conocimiento más actualizado, pero aún consideraban que la oferta de capacitación no se acercaba a los requisitos de la industria.

La universidad te da unas bases, pero también hay muchos vacíos y más en el pensum que yo estaba. En cuanto a la parte audiovisual hay muchas falencias sobre lo que estamos viviendo en este momento. Estamos olvidando enfocarnos en el momento en el que estamos pasando. (Entrevista 11)

Por esa razón, muchos trabajadores han optado por desarrollar su propia formación tomando cursos en el extranjero u obteniendo más experiencia a través del trabajo en el set. Reconocen que los talleres ofrecidos en los últimos años por las empresas de alquiler de equipos son una forma para que los trabajadores más jóvenes estén preparados para las tareas requeridas. También mencionaron que los niveles de especialización cada vez más altos son la única forma de ascender en los rangos, evitar el estancamiento laboral y poder reclamar mejores condiciones y salarios más altos.

El requisito del dominio del inglés, al menos en un nivel básico de conversación, se considera otro aspecto importante que limita el acceso a ciertos trabajos a pesar del nivel de experiencia, y se reconoce como un requisito fundamental el conocimiento de los términos comunes utilizados en el set. Según lo presentado por uno de los entrevistados:

Hay mucha gente que no sabe inglés y no lo contratarán por no ser bilingüe, porque hay cargos en donde hay que tener contacto directo con el extranjero y si no sabes inglés, te jodiste. De verdad es muy importante. De hecho, muchas personas de la industria se han ido seis meses, un año, a estudiar solamente inglés porque el inglés les ha quitado muchas posibilidades de trabajo. (Entrevista 12)

Debido a la importancia del inglés para ascender dentro de estas producciones, un entrevistado plantea que la ley también debería contemplar un porcentaje para la formación del personal técnico en la enseñanza de una segunda lengua, así como en cursos específicos de su área.

Muchas de las personas que aspiran a los cargos a veces no los pueden hacer porque no entienden el idioma del jefe. ... Parte de ese presupuesto [del Fondo Fílmico] debería ser usado para meter a

los mejores de esos chicos a clases de inglés, para mandarlos a hacer cursos de *scenic painting* a España o de escayolista a Milán. (Entrevista 13)

Si bien las entrevistas evidencian cómo el tema de la transferencia de conocimientos ha sido uno de los logros más evidentes de la ley, la formación de los trabajadores de los niveles más inferiores de la producción es un aspecto que debe tomarse en consideración. Asimismo, algunos trabajadores consideran que, a pesar de la llegada de un número considerable de producciones fugitivas, beneficiarias y no beneficiarias de la ley, sus condiciones de trabajo no deben ser vulneradas bajo el argumento del beneficio intangible que implica el poder desempeñarse en una producción en la que recibirán muchos aprendizajes.

TEMAS RELACIONADOS CON LA LEY 1556 DE 2012

Sobre el nivel de conocimiento de la [Ley 1556 de 2012](#), los entrevistados admitieron no haber sido parte de ninguna de las discusiones previas realizadas durante su elaboración. A excepción de los trabajadores que se desempeñan en cargos de producción, los otros entrevistados manifestaron que solo conocían algunos aspectos relacionados con los incentivos económicos a los que podían acceder las producciones fugitivas. De cualquier forma, todos reconocieron un aumento en el nivel de la producción, a pesar de que algunos habían trabajado antes en coproducciones internacionales.

Entre los aspectos que más preocupan a los trabajadores se mencionó la falta de un sistema de cuotas o un mecanismo similar que garantice que la participación colombiana no sea solo para los trabajos de bajo nivel, y la falta de una cláusula que incluya incentivos económicos para el desarrollo de la postproducción nacional, de modo que los beneficios no recaigan exclusivamente en la etapa de producción. Además, todos los trabajadores manifestaron su preocupación sobre la sostenibilidad de la industria audiovisual ante la evidente disminución del número de proyectos extranjeros realizados en el país en los dos últimos años (2018-2019). De hecho, uno de los entrevistados afirma que

Esa sostenibilidad la tenemos que ejecutar fortaleciendo la producción nacional porque si bien vienen a hacer 10 o 20 películas y se van, ¿cuál es el productor nacional que se mantenga (sic)? Hay que hacer crecer a ese productor nacional. ... En Colombia hay muchas posibilidades de crear historias y darle trabajo a la gente en masa, porque ya estos proyectos hicieron generar más empleo y que más gente aprendiera esto. (Entrevista 15)

Igualmente, otro entrevistado evidencia el temor de perder la experiencia adquirida:

El año pasado [2019] no había nada. Normalmente tú siempre escuchas que va a venir tal película y no vinieron. Hubo muy poca producción. También se están haciendo más series de Netflix con tarifas mucho más bajas y las series son mucho más difíciles, mucho más trabajo. Entonces yo creo que eso hizo que este año mucha gente estuviera pensando irse del país y es un poco triste porque es gente que ya viene con ocho años de trabajo en este tipo de películas, que están muy capacitados y ya están yéndose a México. (Entrevista 17)

También mencionaron que siguen trabajando en otros proyectos que no están respaldados por ninguna de las dos leyes del cine, o que solo han trabajado en algunos proyectos beneficiarios de la [Ley 814 de 2003](#), la cual consideraron como un compromiso con la producción cultural cinematográfica nacional.

Otro asunto que destacan es la falta de preparación inicial del país para recibir a las producciones fugitivas, particularmente en términos de equipos, servicios de *catering*, instalaciones de almacenamiento y otros procesos que no estaban a la altura de la demanda de estos proyectos. La pendiente de aprendizaje fue empinada. Según lo presentado por un entrevistado,

[antes] no estábamos preparados a nivel de producción, a nivel de locaciones, a nivel de transporte. *Los 33*, por ejemplo, fue una película en la que todos estábamos empezando. Estábamos aprendiendo. Era un: “Se incendió la mina, vamos a pintarla y atrasemos”. En *Gemini*

man no había espacio para esto. En *Gemini man* cerrábamos la mitad de Cartagena y rodábamos y entonces sí siento que el nivel de producción y el nivel también de nosotros como equipo ha mejorado mucho. (Entrevista 5)

Finalmente, los entrevistados consideran que la [Ley 1556 de 2012](#) fue capaz de resaltar la capacidad de los trabajadores audiovisuales colombianos ante un equipo internacional que de otro modo no habría venido al país, y esto promueve el desarrollo de otros productos audiovisuales, por ejemplo, series de televisión atraídas por venir a Colombia a pesar de no recibir los beneficios de la ley, como el caso de *Jack Ryan* (2018), una serie de Amazon Prime Video reconocida por ser la producción con la mayor cantidad de personas, 1.176, durante un rodaje ([Comisión Filmica de Bogotá, 2019](#)).

INDUSTRIA AUDIOVISUAL COLOMBIANA

Las condiciones laborales de los trabajadores colombianos han mejorado en las producciones fugitivas gracias al contacto con personas extranjeras que están apoyadas por acuerdos sindicales y regulaciones más estrictas en sus países de origen. No obstante, en la producción audiovisual nacional siguen presentándose dinámicas muy desfavorables y considerablemente peores que evidencian las grandes diferencias entre la producción nacional e internacional y justifican la negativa de algunos entrevistados por aceptar trabajar en la producción audiovisual local:

Si a mí me llaman y me ofrecen una novela, yo ni siquiera escucho la propuesta porque las condiciones en la industria audiovisual colombiana son espantosas. O sea, los sueldos, los horarios, el trato, todo. Si a nosotros nos dan duro [en producciones fugitivas], en televisión nos destrozan. ... Es imposible tener una vida. Si tú trabajas en una novela, trabajas 6 días a la semana, 15 horas diarias, sin importar nada. (Entrevista 5)

Incluso algunos entrevistados han manifestado que el flujo de las personas que trabajan en televisión hacia los proyectos internacionales ha desencadenado situaciones muy negativas, como en el desarrollo de la serie *Narcos* (2014), que en su primera temporada se destacó porque

le pagaron bien a la gente, la gente estaba mucho mejor paga. Vino la segunda temporada, trajeron a alguien de televisión a que la produjera, de aquí de Colombia, y eso fue un recorte de honorarios, y empezaron a pagarle mucho peor a la gente. Todo lo que se había construido en esa primera temporada para mejorar las condiciones, empezó otra vez a ser diferente. (Entrevista 20)

Del mismo modo, muchos de los entrevistados manifiestan su interés en ser parte de una dinámica internacional, en la que viajarían a otros países dependiendo de la disponibilidad de trabajo en el extranjero, sin embargo, ese aspecto genera problemas relacionados con la estabilidad familiar y su vida personal. Uno de los entrevistados considera que

Es tanto el trabajo, que tú no tienes vida. Estás todo el tiempo en un rodaje, de lunes a sábado, a veces los domingos. ... Entonces creo que a medida que uno va envejeciendo, quizás hace 10 años uno estaba dispuesto a trabajar de lunes a domingo, pero ya no. (Entrevista 17)

Aunque los entrevistados resaltan muchos aspectos positivos de las producciones fugitivas, en contraste con la industria audiovisual local, también reconocen una precarización de los servicios que pone en riesgo las condiciones de todos los trabajadores y terminaría beneficiando únicamente a las grandes productoras. Como ha sido criticado recientemente por Miller (2019), llama la atención que Hollywood, el símbolo de la economía de libre mercado, se beneficie profundamente de los subsidios establecidos para ayudar a al crecimiento de la industria audiovisual local.

UN PANORAMA COMPLEJO

A pesar de sus alcances limitados, las entrevistas nos permitieron conocer los distintos matices que han surgido con la llegada de las producciones fugitivas. Por un lado, estos proyectos han demostrado ser una buena escuela para los trabajadores del audiovisual colombiano y para mejorar los estándares nacionales de producción al proporcionar un sistema más desarrollado profesionalmente. El contacto generado con otros trabajadores no solo otorga más experiencia, sino

que también proporciona mejores prácticas, que incluyen condiciones de trabajo alineadas con los requisitos sindicales y oportunidades de trabajo en el extranjero a partir de las conexiones establecidas. Por otro lado, los entrevistados reconocen que trabajar en esta industria es un trabajo exigente que impacta negativamente en el tiempo en familia, que requiere largas horas de trabajo y poco descanso, con un trato diferencial negativo en relación con los equipos extranjeros. También expresan temor por su sustento económico y sus posibilidades de trabajo por la disminución de las producciones fugitivas debido a que reconocen que la industria local no puede absorberlos en una fuerza laboral con condiciones decentes.

Aunque las entrevistas solo nos presentan la percepción de unos pocos trabajadores, nos sirven para definir los derroteros de la encuesta (ver [Capítulo 3](#)) que permite caracterizar y evaluar de manera más amplia los alcances, logros y oportunidades de mejora de la [Ley 1556 de 2012](#). Fuera de eso, se puede, a partir de ellas, imaginar algunas posibilidades de expansión de la industria audiovisual nacional.

Si el aumento en la producción cinematográfica nacional se mantiene constante gracias a la Ley de Cine ([Ley 814 de 2003](#)), estos equipos recién capacitados podrían mejorar la calidad de la producción nacional. Además, si Colombia continúa desarrollando su posición en el mercado audiovisual de series de televisión para el mercado hispano de los Estados Unidos y América Latina ([Uribe-Jongbloed y Pis Diez, 2017](#)), entonces puede encontrar otro nicho donde la experiencia podría ser aplicada.

Las políticas culturales promulgadas no pueden desaparecer en el mediano plazo sin el riesgo de arrojar por la borda el éxito alcanzado hasta ahora. Incluso en el caso de Dynamo –una compañía de producción relacionada con el éxito asociado a las dos leyes del cine–, los resultados son algo ambivalentes. Esta productora ha proporcionado empleos en el sector, principalmente para trabajadores técnicos de nivel bajo a medio que pueden beneficiarse de la transferencia de conocimiento, mientras que tiene un impacto reducido en la escena cinematográfica colombiana en general ([Rocha 2018, p. 363](#)).

Durante el gobierno de Iván Duque¹⁶, presidente de la nación que abanderó el discurso de las industrias creativas como el principal potencial económico, la extensión de los beneficios, la financiación de la [Ley 1556 de 2012](#) hasta el 2032 ([Ley 1955 de 2019](#)) y la puesta en marcha de los Certificados de Inversión Audiovisual (CINA) ([Decreto 474 de 2020](#)) se pueden ver como un avance, en el sentido de proveer una continuidad y sostenibilidad. Está por verse si este será un suficiente motor para el resurgimiento de una industria fuertemente afectada por la precarización e inestabilidad, que ha recibido un fuerte embate por la reciente pandemia del COVID-19 y ha reconocido la importancia de la agremiación para la conformación de una industria más sólida.

El desempeño de la [Ley 1556 de 2012](#) una vez se retomen los rodajes, requiere muchos más estudios desde la academia y debates entre el mismo gremio, para garantizar que los beneficios de la ley lleguen a todos los trabajadores audiovisuales colombianos y no terminen, como advirtió Miller ([2019](#)), solo en las arcas de Hollywood y sus producciones fugitivas.

16 · Presidente de la República de Colombia para el período 2018-2022.



CAPÍTULO 03

CARACTERIZACIÓN DE LOS TRABAJADORES DE LA LOCATION COLOMBIA Y SUS CONDICIONES LABORALES

*Enrique Uribe Jongbloed, César Mora Moreo,
Manuel Corredor Aristizábal y Rodrigo Martínez Moreno*

Los beneficios que le ha traído al país la [Ley 1556 de 2012](#), representados en el ingreso de inversión extranjera y los empleos generados en el campo audiovisual, así como en las industrias relacionadas como el turismo o los servicios de alimentación y hospedaje, ha sido uno de los temas celebrados con más frecuencia en los distintos medios de comunicación¹⁷. Aunque es indudable que estos detalles son relevantes y que marcan un éxito de este tipo de políticas culturales, no es suficiente para dar cuenta del impacto completo que ha tenido esta legislación. En el caso específico de la calidad del empleo generado y la mejora de las condiciones del gremio audiovisual, estas cifras poco nos dicen.

En las entrevistas realizadas a los trabajadores (ver [Capítulo 2](#)) se mencionó de manera constante que el incremento de las posibilidades de empleo y el desarrollo de capacidades y conocimientos sobre la producción audiovisual son dos de los primordiales logros de esta política. No obstante, los entrevistados también señalaron algunos asuntos problemáticos con respecto a ciertas condiciones laborales —incluyendo horarios de trabajo, trato diferenciado y formas de contratación— que merecían una exploración más amplia.

Para dar cuenta de estos aspectos desarrollamos una encuesta que nos permitiera tener mayor claridad sobre las características del gremio audiovisual que participa en este tipo de producciones, y que, por extensión, nos presente un panorama de los trabajadores del audiovisual involucrados en las producciones fugitivas que están llegando al país. Para ser exactos, estábamos

interesados en conocer, al detalle, cuáles son las características del grupo humano que ha hecho parte de aquellas producciones beneficiadas por la [Ley 1556 de 2012](#), para darle un peso más profundo a las observaciones que se habían planteado en las entrevistas realizadas. La encuesta final se compuso de 40 preguntas, de las cuales 12 se referían a las características demográficas y 28 a aspectos relacionados con las condiciones laborales, capacitación y percepciones sobre la [Ley 1556 de 2012](#) y la industria audiovisual colombiana (ver [Anexo 1](#)). De las 28 preguntas temáticas, cinco permitían una respuesta abierta que ofreciera particularidades sobre las experiencias de los trabajadores colombianos en las producciones fugitivas.

El formulario de dicha encuesta fue revisado por profesores de la Facultad de Comunicación Social-Periodismo de la Universidad Externado de Colombia y por un profesor del Departamento de Comunicación del Politécnico Gran Colombiano, quienes hicieron aportes a la validez y claridad del cuestionario.

La encuesta fue distribuida en línea mediante un formulario de Google Forms que estuvo disponible entre el 17 de abril y el 2 de julio de 2020. La información para motivar la participación se divulgó a través de un proceso de bola de nieve, junto con invitaciones extendidas directamente por la Comisión Fílmica Colombiana y la Comisión Fílmica de Bogotá a los trabajadores inscritos en sus listas de contacto y redes sociales. El total de respuestas de la encuesta fue de 213 que, después

17 · Como ejemplo están los artículos en La República (Becerra Elejalde, 2018), en la Radio Nacional de Colombia (2020) y Semana (2019), por solo nombrar unos.

de una depuración explicada líneas abajo, nos permitió contar con 197 respuestas válidas para nuestra investigación. Este número puede parecer bastante reducido, algo que nos inquietó desde el inicio. Sin embargo, como mostraremos en el aparte sobre el muestreo, es una porción relevante del gremio completo de trabajadores del audiovisual vinculados a las producciones beneficiarias de la [Ley 1556 de 2012](#).

Una vez recopilados y sistematizados los resultados, se organizó una presentación en dos grupos focales que contaron con la asistencia de 5 personas cada uno. Ambos grupos focales estuvieron conformados por trabajadores del audiovisual que participaron en la encuesta adscritos a distintos departamentos de la labor audiovisual para lograr una diversidad de perspectivas sobre los resultados. Uno de los grupos focales incluyó a trabajadores que habían sido entrevistados en la fase anterior, mientras que el otro solo incluyó a personas que hubieran participado de la encuesta sin haber tomado parte en las entrevistas. De esta manera buscamos matizar, contrastar y refinar los datos de la encuesta, para encontrar detalles de particular interés que resaltasen o que les pareciesen evidentes dentro de los resultados encontrados.

De ese modo, las páginas siguientes presentan la caracterización de los trabajadores colombianos de la [Location Colombia](#), así como sus experiencias, conocimientos, desempeño y preocupaciones para darnos una visión más completa de los aportes y posibles oportunidades de mejora de esta política pública.

Antes de continuar es perentorio que examinemos cómo se obtuvo la muestra que respondió a la encuesta para valorar su representatividad.

OBTENCIÓN DE LA MUESTRA

Nuestro universo estuvo compuesto por todas aquellas personas que trabajan en las producciones fugitivas realizadas en Colombia. De este universo, enfocamos nuestra población en aquellos que participaron en alguna capacidad dentro de las producciones beneficiarias de la [Ley 1556 de 2012](#), excluyendo a aquellos cuyas labores fueron indirectamente beneficiadas por la producción,

como lo son el servicio de alimentación (*catering*) y los servicios de alojamiento y transporte no vinculados directamente a la producción o contratados por esta (como las aerolíneas que transportaron al personal). Fuera de eso, limitamos el estudio a quienes participaron en las producciones que se desarrollaron entre 2013 y 2018, ya que la investigación inició esta fase en octubre de 2019.

Entre los principales aspectos que dificultaron la distribución de la encuesta se destaca la ausencia de cifras claras que determinen el número total de participación de personal colombiano en las producciones audiovisuales de la [Ley 1556 de 2012](#). No existe una lista completa con estos trabajadores ni un medio de contacto que pudiera servir para realizar un muestreo aleatorio simple o estratificado que asegurara que cualquiera de ellos podría haber sido escogido para la muestra. Además, en muchos casos, los trabajadores que participaron dentro de estos proyectos no estuvieron incluidos en los créditos finales de las producciones, lo que hizo aún más difícil su contacto.

La información disponible para aproximar la población estuvo determinada por tres fuentes diferentes. Por una parte tenemos el número de puestos totales por año para el intervalo de 2013 a 2017, discriminados entre equipo técnico (*crew*), elenco (*cast*) y extras (ver [Econometría, 2019, p. 14](#)); una segunda aproximación a la población surge del número total de puestos de trabajo a 2019 según los datos suministrados por la Comisión Fílmica Colombiana; finalmente, la tercera fuente de información son los números de participación en películas específicas como *Loving Pablo* (2016), *Elizabeth Harvest* (2017), *Running with the devil* (2018), *The kill chain* (2018), *Mile 22* (2018) y *Sound of freedom* (2018), provistos por la Comisión Fílmica de Bogotá (Comunicación Personal, Laura Puentes). Estas tres fuentes de información fueron contrastadas para dimensionar la población total y encontrar la relación entre esta y las respuestas obtenidas.

En primer lugar, descontamos los números planteados en términos de los extras por una variedad de razones: 1) los extras son contratados por día de rodaje, no por la extensión de la producción; 2) no hay claridad sobre cómo se reporta esta cifra,

	2013	2014	2015	2016	2017	2018-2019 ¹⁸	Total
Empleos directos (sin extras)	352	1.016	1.560	1.572	602	790	5.892
Número de producciones	1	9	7	6	3	8	34
Promedio de ocupación¹⁹	352	113	223	262	201	99	174

Tabla 3: Relación entre empleos directos y promedio de ocupación por año.

lo que puede llevar a multiplicación de los datos (por ejemplo, si se contrataron 10 extras por 20 días de rodaje, la cifra de extras aparecerá como 200); 3) los extras son contratados usualmente a través de empresas y no directamente por la producción, lo que hace pensar en ellos como más cercanos a los beneficiarios indirectos que a los directos. Fuera de eso, dos de las tres fuentes de información presentadas líneas arriba (el reporte de [Econometría, 2019](#) y los datos de la CFC) discriminan claramente entre los trabajos directos técnicos y artísticos y los extras, lo que nos permite tener más claridad con los datos. Con esta reflexión, optamos por calcular la población a partir de la información correspondiente al equipo de producción (*crew*) y al elenco sin contar extras.

Basados en los datos de estas fuentes podemos calcular que el promedio de trabajadores colombianos en películas apoyadas por la [Ley 1556 de 2012](#) equivale a 174, a razón de un total de 5.892 trabajadores que participaron en 34 películas entre 2013 y 2019 (ver Tabla 3). La producción registrada con mayor número de participantes colombianos es *Los 33* con un total de 352 en 2013 —entre los datos disponibles—, y el año con mayor promedio de ocupación es el 2016 con un promedio de 262 trabajadores por película.

Otro detalle que nos es relevante para dimensionar la población es definir el número máximo de producciones concurrentes por año. La razón para conocer este detalle radica en reconocer que un trabajador no podría usualmente encontrarse laborando en más de una producción que estuviese ocurriendo simultáneamente.²⁰

Esto nos daría una idea más clara sobre el mínimo posible de puestos de trabajo que existen en un dado momento. El máximo número de concurrencia se presenta tanto en 2014 como 2016, en donde tenemos 3 películas coincidiendo en al menos unos días de rodaje.²¹ En el caso de los demás años la concurrencia es de 2, salvo en 2013 que solo se rodó una película. Si tomamos el promedio de trabajadores por año y lo multiplicamos por el número de concurrencia, nos da un estimado del mínimo de puestos de trabajo totales no concurrentes. Esto nos deja con un resultado de 2.521 trabajadores entre 2013-2019 (ver Tabla 4). Siendo así, nuestra población parecería ubicarse entre 2.521 y 5.892, ya que este último dato, asume que cada puesto de trabajo de cada producción lo realiza un trabajador diferente.

18 · Cabe señalar que el periodo 2018-2019 se asume como un solo periodo, debido a la ausencia de información específica para cada año.

19 · Aproximado al número natural más cercano.

20 · Es claro que algunos miembros del personal de producción encargados de labores administrativas podrían estar simultáneamente trabajando en producciones concurrentes. Sin embargo, nos parece una aproximación apropiada para determinar la distribución de la población.

21 · Para determinar la concurrencia usamos los datos presentados en el reporte de [Econometría \(2019\)](#).

	2013	2014	2015	2016	2017	2018-2019	Total
Promedio de ocupación	352	113	223	262	201	99	174
Índice de concurrencia	1	3	2	3	2	2	—
Mínimo de puestos de trabajo	352	339	446	786	402	198	2.521

Tabla 4: Relación entre el promedio de ocupación, índice de concurrencia y puestos mínimos de trabajo.

Es decir, el número de personas vinculadas totales estaría entre 2.521 y 5.892 en los 7 años mencionados. La cifra menor representa el número mínimo de trabajadores asumiendo que estos pudieron haber participado en más de una película por año, pero no en dos producciones que ocurrieran simultáneamente. Por otro lado, la cifra superior asumiría que cada puesto de trabajo fue ocupado por una persona diferente. Si suponemos, fuera de eso, que todo trabajador pudo haber participado en más de un año de producción (o en varias producciones a lo largo de los 7 años), nuestra población total se puede ver claramente reducida. Por lo tanto, esta población disminuiría de acuerdo con el promedio de participación en producciones de los trabajadores. Debido a que este dato no nos era conocido antes de la realización de la encuesta, partiremos de asumir que cada trabajador participa en una sola producción y lo contrastaremos a posteriori con los resultados de la encuesta.

Ante la ausencia de un listado completo para realizar un muestreo aleatorio o estratificado, nos decidimos por un sistema mixto de bola de nieve y conveniencia. Estos sistemas no aseguran una representatividad estadísticamente relevante, debido a que no se tiene certeza si todas las personas pudieron ser contactadas o seleccionadas y nos limita a no poder asegurar que los resultados se extienden a toda la población. Considerando las limitaciones, esta es la forma más apropiada para dar cuenta de un grupo poblacional del que no se tiene datos absolutos. Para el procedimiento de bola de nieve la estrategia fue, entonces, solicitar a quienes habían sido contactados para entrevistas,

independientemente de si habían sido entrevistados o no, que participaran en la encuesta e invitasen a participar a otras personas y que estas, a su vez, replicaran la información. De ese modo se configuraba un creciente grupo de participantes que, gracias a la amplitud de las entrevistas, cubriera la mayor cantidad de departamentos dentro de estos proyectos.

Por otra parte, se envió la invitación a diversas instituciones que cuentan con algún tipo de listados de miembros o personas inscritas para que extendieran el vínculo de acceso al cuestionario a sus asociados o participantes. Las entidades que fueron contactadas por medio de correo electrónico y redes sociales fueron la Comisión Fílmica Colombiana, la Comisión Fílmica de Bogotá, la Comisión Fílmica de Medellín, la Asociación Colombiana de Trabajadores de la Industria Audiovisual – ACTV, la Academia Colombiana de las Artes y las Ciencias Cinematográficas, el colectivo Rec Sisters, el colectivo de arte Mood Studio Design, la Escuela Nacional de Cine, la Asociación de Directores de Fotografía y Cinematografía de Colombia, la organización DASC Directores Audiovisuales y la Asamblea Nacional Audiovisual de Colombia. Finalmente, también se utilizó una búsqueda a través de redes sociales y se promocionó la encuesta por medio de la página de Instagram creada para este proyecto de investigación, logrando un alcance de 10.015 usuarios. De este modo podemos suponer que accedimos a más de 10.500 personas que pudieron participar de la encuesta a través de los distintos canales por los cuales se compartió.

Depuración de la información

Para asegurarnos de que no hubiera información que no perteneciera al marco de nuestra investigación, planteamos una primera pregunta de descarte que incluía un listado de producciones beneficiadas por la [Ley 1556 de 2012](#) cuyo diligenciamiento era obligatorio para poder continuar con el cuestionario. Además, hubo campos dispuestos para agregar la dirección de correo electrónico y el nombre, para asegurar que cada individuo solo generara una respuesta del cuestionario. En el caso de quienes respondiesen anónimamente, dejando estas casillas en blanco, se revisó que no hubiese dos entradas simultáneas con todas las respuestas idénticas, en cuyo caso se descartaba una de las respuestas.

La encuesta fue finalmente respondida en 213 ocasiones. Sin embargo se descartó un número de respuestas bajo las siguientes consideraciones: 1) que hayan llenado como única producción participante la casilla “otro” y al dar el nombre de la producción, esta no estuviese entre las producciones beneficiarias de la [Ley 1556 de 2012](#) entre 2013-2019; o, 2) que hayan llenado como única producción en la que hubiesen participado un producto audiovisual que, si bien estuvo listado entre las opciones, luego se evidenció que no había recibido beneficio de la [Ley 1556 de 2012](#). De igual manera, se descartaron para los conteos todas aquellas referencias a producciones que no estaban en el corpus final, por parte de aquellos que seleccionaron también una producción que sí se encontraba entre el corpus. Bajo estos criterios de depuración de los datos, el número de respuestas válidas quedó en 197. Es sobre este número que se presenta el análisis a continuación.

TEMAS DE REPRESENTATIVIDAD

Tomando las 197 respuestas válidas en relación con una población potencial entre 2.521 y 5.892 personas, nos parece que el número de respuestas tendría una baja representatividad, entre 4% y 8% de la población. Sin embargo, si revisamos con cuidado la información provista, estos resultados nos pueden parecer más amplios.

La pregunta de descarte que establecía las producciones en las cuales el o la participante hubo trabajado sirve también para tener una idea del número de puestos de trabajo reales en la industria de las producciones beneficiadas por la [Ley 1556 de 2012](#). Esto se da porque nos permite hacer un análisis del número de respuestas en relación con cada una de las producciones, con cada uno de los años e incluso frente al total de producciones en las cuales participaron.

De este modo, entre las 197 respuestas, la suma de la participación total señalada dentro de la encuesta fue de 657 proyectos con un promedio de 3,3 producciones por trabajador y una mediana de 3 producciones. Tomando el total de proyectos en los que participaron, esto señala una representatividad entre 11,2% y 26,1% de la población, mientras que a partir de la mediana la representatividad estaría entre el 11% y el 23%.

Si hacemos el análisis a partir de la fecha de las producciones que seleccionaron los participantes, en relación con los puestos totales de trabajo por año, los resultados también nos plantean otras cercanías en términos de representatividad. Como se puede observar (ver Tabla 5), la representatividad de las respuestas oscila entre el 7,6% con los puestos de trabajo totales de 2016 y 17,8% con los del periodo 2014 y 2018-2019. Esto nos da un porcentaje de representatividad de 11,2% de los puestos de trabajo.

Como otras medidas de representatividad encontramos las siguientes:

1. Todas las películas del periodo seleccionado recibieron al menos dos respuestas válidas con este mínimo señalando *Hacia la Batalla* (2018) y un máximo de 80 mencionando *Narcos* (2014), un promedio de 20,5 y una mediana de 17 respuestas por producción.
2. Con respecto a las películas de las que tenemos datos específicos²² (ver Tabla 6), la representatividad oscila entre 8% (para *Los 33* de 2013 y *Zambo Dendé* de 2014) y 48% (en *Loving Pablo* de 2016).

22 · Dentro de la Tabla 6, las filas sombreadas de azul contienen los datos de producciones de las que conocemos el número total de trabajadores colombianos.

	2013	2014	2015	2016	2017	2018-2019	Total
Empleos directos	352	1.016	1.560	1.572	602	790	5.892
Participación señalada en la encuesta	29	181	133	119	54	141	657
Porcentaje de representación	8,2%	17,8%	8,5%	7,6%	9,0%	17,8%	11,2%

Tabla 5: Relación entre empleos directos y participación señalada en la encuesta.

Fuera de esto, los detalles de la caracterización referentes al departamento al cual se suscriben dentro de la producción nos pueden dar otros detalles sobre la representatividad de las respuestas. A continuación, revisaremos la caracterización a partir de las respuestas presentes en la encuesta.

CARACTERIZACIÓN DE LOS TRABAJADORES DE LAS PRODUCCIONES BENEFICIARIAS DE LA LEY 1556 DE 2012

A partir de las respuestas obtenidas mediante la encuesta, podemos caracterizar de mejor manera al trabajador colombiano dentro de las producciones beneficiarias de la [Ley 1556 de 2012](#). Con esta información podemos suponer que existe una relación entre esa caracterización y aquella que aplica a todos los trabajadores del sector audiovisual colombiano vinculados de una manera u otra a producciones fugitivas, incluyendo series de televisión que ahora se filman en el territorio nacional.

Las 197 respuestas válidas de la encuesta nos dan una idea general de la distribución de los trabajadores en las diferentes áreas de la producción, rangos de edad, adscripción étnica, condición de discapacidad, nivel de escolaridad, capacitación específica y pertenencia a agremiaciones. En algunos casos, a partir de los comentarios de los trabajadores que participaron en los grupos focales, se hizo un análisis de las preguntas por departamento en el cual laboran en cada proyecto y, además de los resultados generales de cada pregunta de la encuesta, se presentó de manera gráfica los valores para los departamentos específicos cuando surgen diferencias entre ellos que vale la pena señalar.

1. Departamento de trabajo en el proyecto

Como se puede apreciar, los participantes de la encuesta se encuentran, primordialmente, en tres de los departamentos: Fotografía, Producción y Arte. Estos representan el 77% de las respuestas (ver Ilustración 1). Cada uno de esos tres departamentos da cuenta de alrededor de una cuarta parte de los encuestados, seguidos por el departamento de Dirección que representa apenas un 13%, Sonido un 6%, Reparto y Postproducción juntos alcanzan apenas el 4% de las respuestas.

De acuerdo con los participantes de los grupos focales, esta situación les parece

que es equivalente al tamaño de los departamentos. Obviamente en los departamentos de producción, fotografía y arte suele haber más gente y me parece normal que en la muestra también haya más gente. (Grupo focal 1)

Sin embargo, consideran que la distribución parece un poco desnivelada en el caso de los departamentos de Dirección y de Sonido. El caso particular del departamento de reparto, específicamente en el tema de los extras, no es para nada representativo, pero esto se debe a lo explicado anteriormente sobre la subcontratación de los servicios de extras. Por lo demás, los grupos focales consideraron esta distribución suficientemente cercana a la que se encuentra en las producciones.

Año	Producción	Número de respuestas	Trabajadores colombianos	Porcentaje de representación
2018	Gemini Man	32	—	—
2018	Kill Chain	18	120	15%
2018	Hacia la batalla	2	—	—
2018	Sound of freedom	29	120	24%
2018	Running with The Devil	17	70	24%
2018	Mile 22	43	165	26%
2017	Flarsky	16	—	—
2017	Belleville Cop	17	—	—
2017	Elizabeth Harvest	21	53	40%
2016	El Padre	14	—	—
2016	Loving Pablo	38	80	48%
2016	Sniper: Ultimate Kill	16	—	—
2016	Pickpockets	22	—	—
2016	Traidora/Expatriada	4	—	—
2016	Jungle	25	—	—
2015	Órbita 9	19	—	—
2015	Handle with care	7	—	—
2015	A cup of love	12	—	—
2015	The lost city of "Zeit"	24	—	—
2015	American Made	26	—	—
2015	The Belko Experiment	35	—	—
2015	Pacífico	10	—	—
2014	Retenida/Abducted	11	—	—
2014	Zambo Dendé	12	144	8%
2014	En el nombre del hijo	16	—	—
2014	Tiempo muerto	9	—	—
2014	Palmeras en la nieve	7	—	—
2014	Blunt Force Trauma	27	—	—
2014	Narcos	80	—	—
2014	Henley "The Boy"	7	—	—
2014	Corazón de león	12	—	—
2013	Los 33	29	352	8%

Tabla 6: Relación de proyectos beneficiarios, número de participación y porcentaje de representación.

- 55**  **Fotografía**
- 54**  **Producción**
- 43**  **Arte**
- 25**  **Dirección**
- 11**  **Sonido**
- 5**  **Reparto**
- 4**  **Postproducción**

Ilustración 1:

Participación por departamento dentro de las producciones.

2. Etapa de participación

Esta pregunta se incluyó para conocer la dedicación esperable de los trabajadores a los distintos proyectos. Es importante reconocer que, aunque gran parte de los debates se plantean sobre los temas del trabajo durante la producción, tanto la pre-producción como la postproducción son etapas en las cuales pueden estar involucrados los trabajadores. Es también relevante ver que solo un pequeño porcentaje describió su labor como exclusiva de la etapa de pre o postproducción (Ver Ilustración 2).

¿En cuál etapa del desarrollo de los proyectos audiovisuales se concentra tu trabajo?

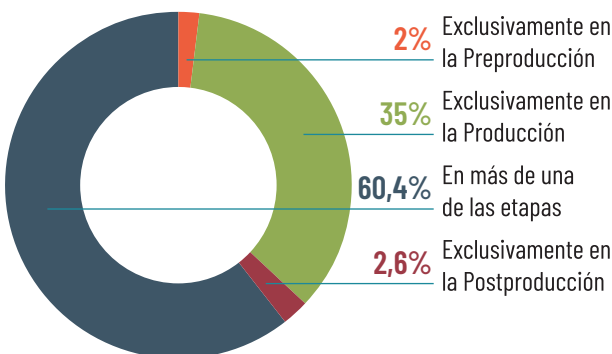


Ilustración 2:

Etapa de participación en los proyectos.

3. Ciudad de nacimiento

Mediante esta pregunta queríamos conocer, indirectamente, la participación de las regiones en la producción. Aunque el lugar de nacimiento no es necesariamente el sitio donde una persona desarrolló la mayor parte de su vida, nos provee una idea de la distribución geográfica de los trabajadores. Ante esta presentación, los participantes de los grupos focales mencionaron que los resultados de la encuesta les parecían representativos, en cuanto las labores de los extras y los servicios conexos en las locaciones (alimentación, asistencia y transporte) son generalmente desempeñados por residentes locales (ver Ilustración 3).

De ese modo, como la encuesta no llegó a los extras o a los participantes de estas labores indirectas, es entendible que el porcentaje de participantes de otras partes del país no sea más alta. Asimismo consideran coherente que la mayor cantidad de personas involucradas sean provenientes de Bogotá y Medellín teniendo en cuenta que un grueso de las producciones fugitivas se han desarrollado en ambas ciudades.

¿En qué ciudad naciste?

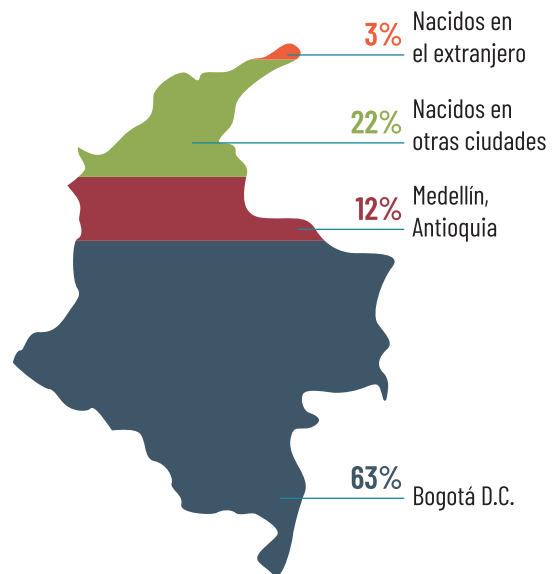


Ilustración 3:

Ciudad de nacimiento de los trabajadores.

4. Nivel de escolaridad

El grado de escolaridad que reportaron los encuestados se concentra sobre la educación terciaria (ver Ilustración 4). Los participantes de los grupos focales afirmaron que sentían que esto parece no ser representativo de los trabajadores de la producción, pues esperaban más personas con un nivel educativo técnico/tecnológico o sin grado universitario.

Por otro lado, una posible explicación que se ha dado en investigaciones en las ciencias sociales es que las personas con estudios académicos o mayores ingresos son más dadas a participar en encuestas de auto-respuesta que las personas de bajos niveles educativos y bajos ingresos (Smith, 2008, p. 3).

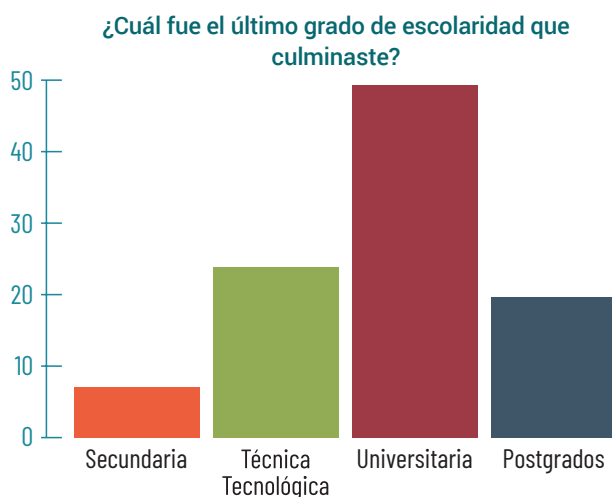


Ilustración 4:
Nivel de escolaridad de los trabajadores.

5. Distribución de Género

La participación de hombres o mujeres en la composición de la producción presenta mayor participación de los hombres (ver Ilustración 5). Vale la pena mencionar que en el cuestionario existía una tercera opción de respuesta abierta si los encuestados no se sentían identificados con las opciones planteadas, sin embargo, todos se indentificaron como hombres o mujeres. Esta identificación se dio en una proporción consecuente con lo experimentado dentro las producciones, según

los grupos focales, en las que generalmente hay un mayor número de hombres. Además, esa diferencia entre mayor número de hombres y mujeres puede variar de acuerdo con el departamento. Una de sus observaciones:

Yo realmente veo los resultados muy representativos porque se ve reflejado en las producciones en las que he trabajado, porque yo sí veo una mayoría de hombres, pero por departamentos hay más las diferencias. En arte, maquillaje, vestuario se ven más mujeres y en fotografía hay mayor cantidad de hombres. (Grupo focal 2)

¿Con cuál género te identificas?

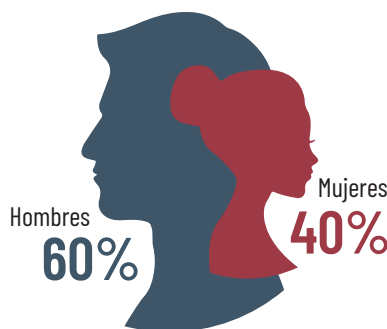


Ilustración 5:
Distribución de género dentro de las producciones.

6. Relación entre la edad y el género

Sobre la relación entre la edad y género, los participantes del grupo focal están de acuerdo con el resultado que muestra que entre los 26 y los 45 años el número de trabajadores es mucho más grande en estos rangos de edades y disminuye a medida que los trabajadores van envejeciendo (ver Ilustración 6).

Entre las razones planteadas se mencionaron un posible “techo de cristal” para las mujeres, las exigencias de fuerza y desgaste físico que requiere esta labor, la poca flexibilidad en términos de tiempo libre y las dificultades para conformar una vida personal estable, características que empiezan a cobrar importancia conforme las personas van creciendo y sus prioridades de vida se transforman.

¿Dentro de qué rango de edad te encuentras?



Ilustración 6:
Distribución de hombres y mujeres por rango de edad.

7. Autorreconocimiento étnico

Esta pregunta estaba construida de la misma forma que se presenta en el Censo nacional de 2018, para poder contrastar los resultados con este parámetro. Según el Censo, el autorreconocimiento como Población Negra, Afrocolombiana, Raizal y Palenquera (NARP) es de 9,34% de la población del país (DANE, 2019), casi el triple de la que se vio en esta encuesta (ver Ilustración 7). En este caso, los grupos focales reconocieron que esta participación no dista de lo visto en las producciones, aunque reconocieron que en varias producciones muchos servicios eran provistos por personas de diversas etnias en los lugares de producción específicos. Las dificultades del autoreconocimiento y la no inclusión de servicios tercerizados para este estudio dan cuenta de esa ausencia.

De acuerdo con tu cultura, pueblo o rasgos físicos eres o te reconoces como...

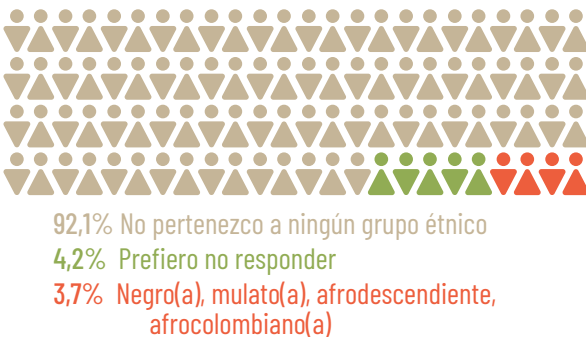


Ilustración 7:
Adscripción étnica de los trabajadores.

8. Autorreconocimiento de discapacidad

Esta pregunta buscaba dar cuenta de la participación de personas con discapacidad en estos proyectos. El resultado casi completamente negativo a esta pregunta (ver Ilustración 8) no sorprendió a los participantes de los grupos focales, quienes sugerían que los requisitos laborales quizás prevenían a las personas con discapacidad de participar en las producciones, a la vez que confirmaron que quizás la estigmatización de esta población lleve a que, incluso quienes pudiesen considerarse como tal, no lo aceptasen para este recuento.

Dada tu condición física y cognitiva, ¿te reconoces como una persona con discapacidad?

99%

No me reconozco como una persona con discapacidad

1%

Prefiero no responder

Ilustración 8:
Autorreconocimiento de discapacidad.

9. Formación complementaria

La evidencia de la participación en cursos vocacionales o de corta duración es alta, incluyendo una amplia participación en cursos de corta duración fuera del país (ver Ilustración 9). Esto da cuenta de un grupo muy capacitado para la labor que desempeña. Como se presentará más adelante, esto tiene relación también con la oferta, o ausencia, de capacitación específica a nivel local.

¿Has realizado cursos de corta duración (talleres, diplomados, etc) dentro o fuera del país para complementar tu formación?

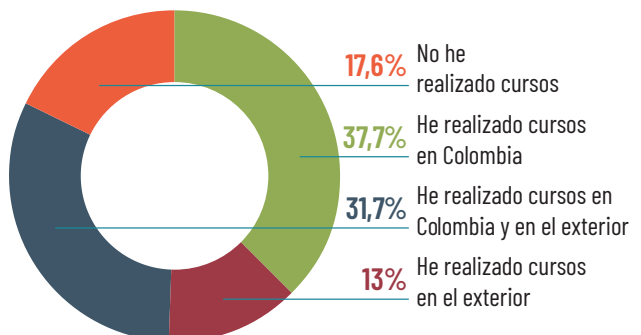


Ilustración 9:
Realización de cursos de formación adicional.

10. Pertenencia a algún gremio, asociación y/o sindicato

La mayoría de los entrevistados asegura no pertenecer a gremios, asociaciones o sindicatos, lo cual señala que este tipo de agrupaciones colectivas aún no tienen gran acogida entre los trabajadores nacionales (ver Ilustración 10). Sin embargo, como señalan los participantes de los grupos focales, esta situación está cambiando a partir de la pandemia.

¿Pertenece a algún gremio, asociación o sindicato nacional o internacional?



Ilustración 10:
Pertenencia a gremios, asociaciones y sindicatos.

Al analizar la participación sindical por departamento, llama la atención la disparidad que se presenta en los departamentos que tuvieron mayor participación dentro de la encuesta al revisarlas de forma independiente. En el departamento de fotografía el número de trabajadores que hacen parte de alguna agremiación es de 35 personas de las 55 que llenaron la encuesta (ver Ilustración 11), mientras que en producción es solo de dos personas de 53 que diligenciaron esta pregunta del formulario (ver Ilustración 12).



Ilustración 11:
Porcentaje de sindicalización en fotografía.



Ilustración 12:
Porcentaje de sindicalización en producción.

En los otros departamentos se presenta una respuesta más variada. En el departamento de arte, 23 de las 46 personas no se encuentran sindicalizadas frente a las 17 de 25 personas en el departamento de dirección. Sobresale el caso del departamento de sonido, en el cual 10 de 11 personas afirmaron pertenecer a alguna agremiación, asociación o sindicato.

CONDICIONES LABORALES

Más allá de la caracterización de los trabajadores del audiovisual, la encuesta buscaba determinar las condiciones laborales que experimentan los trabajadores de las películas beneficiarias de la [Ley 1556 de 2012](#). La idea era conocer en qué medida estas producciones proveen condiciones laborales favorables para los trabajadores colombianos, plantean mejores escenarios para su desempeño, u ofrecen características que las hacen un ejemplo a seguir o evidencia de explotación.

Las siguientes preguntas buscaban dar cuenta de esta situación y, debido a que no aplican por igual a las personas de los distintos departamentos, fueron solo respondidas por 188 personas que estuvieron involucradas de una o otra manera en la preproducción y/o producción.

1. Tiempo de trabajo durante los rodajes

En este caso, la norma internacional de 12 horas de trabajo continuo como máximo parece ser una situación poco común en las producciones bajo la [Ley 1556 de 2012](#), pues sólo un 22,3% de quienes responden afirman que este siempre es el caso (ver Ilustración 13). Más preocupante aún que un 12,2% asegure que este nunca es el caso, evidenciando que las producciones tienen unos horarios de trabajo muy extensos. Los grupos focales enfatizaron que es poco común que los proyectos que cumplan con este horario de trabajo.

Durante los rodajes, trabajé un máximo de 12 horas (o menos) por día...



Ilustración 13:
Tiempo de trabajo dentro de las producciones.

Sin embargo, al analizar las horas de trabajo por departamento vemos cómo 32 de los 54 encuestados que pertenecen al departamento de fotografía plantean que siempre o la mayoría de las veces su tiempo máximo de trabajo es de 12 horas (ver Ilustración 14). Esta situación podría explicarse debido a su alto nivel de asociatividad o sindicalización, o a que sus labores se realizan durante los tiempos de trabajo del equipo extranjero. Por otro lado, en el departamento de producción, 22 de 51 trabajadores que participaron durante los rodajes plantearon que sus jornadas pocas veces o nunca han sido de máximo 12 horas de trabajo (ver Ilustración 15).

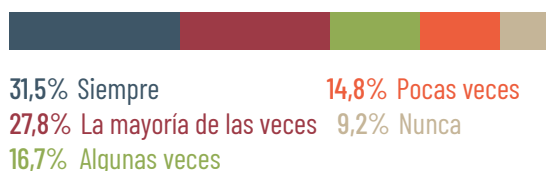


Ilustración 14:
Horas de trabajo en fotografía.

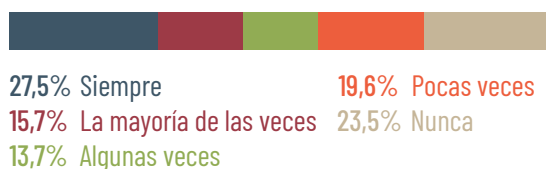


Ilustración 15:
Horas de trabajo en producción.

2. Compensación por horas extra

En el caso de quienes respondían que el horario laboral diario excedía las 12 horas, preocupa también que más de la mitad asegura que pocas veces o ninguna (54,2%) reciben compensación por estas horas extra (ver Ilustración 16). Aquí los grupos focales afirmaron que la compensación de horas extras es algo poco común y que apenas se está consiguiendo que se convierta en algo de todas las producciones. Hicieron énfasis en que era un tema que está en deuda por parte de las productoras, reconociendo positivamente la labor de una productoras sobre otras.

A mí solo una producción me ha pagado horas extras y fue con AG [studios]. De resto, es una

pelea eterna por el pago de las horas extras... Ese rubro lo empezó a establecer AG [studios]. (Grupo focal 1)

Sobre el pago de horas extra, otro participante manifestó que

las horas [extra] no son algo que la gente presupueste como obligatorio. Es como "si alcanza, meto el rubro de horas extra. Si alcanzamos le pagamos la hora extra no solo a la técnica sino a todo el *crew*". Y ese rubro debería ser obligatorio. ... He trabajado en el desarrollo de otras películas y eso ni siquiera se pasaba por la mente [a la productora] porque la gracia es cotizar películas a menor precio. (Grupo focal 1)

La compensación por horas extra también varía dependiendo del departamento específico. En este caso, al igual que en la pregunta anterior, en el departamento de fotografía 25 personas de 54 consideran que siempre o la mayoría de las veces han recibido el pago de horas extras (ver Ilustración 17), mientras que en el departamento de producción 35 personas de 47 pocas veces o nunca han recibido el pago por este rubro (ver Ilustración 18). La situación anterior demuestra las marcadas diferencias entre las condiciones laborales dependiendo de los departamentos.

Cuando trabajé más de 12 horas, recibí compensación por horas extra...



Ilustración 16:
Pago de horas extra dentro de las producciones.

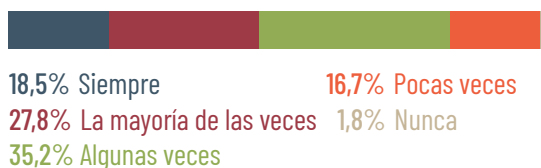


Ilustración 17:
Pago de horas extra en el departamento de fotografía.



Ilustración 18:

Pago de horas extra en el departamento de producción.

Asimismo, al igual que el departamento de producción, los departamentos de dirección y arte también se caracterizan por no recibir el pago de horas extra. En estos casos, el número de personas que pocas veces o nunca ha recibido un pago por este rubro corresponde a 31 de 41 encuestados en arte y 17 de 25 en dirección.

3. Alimentación dentro de los rodajes

En este punto, parece que la alimentación dentro de los horarios establecidos es una constante común de las producciones (ver Ilustración 19). Los grupos focales matizaron sobre la calidad de la alimentación o su diferenciación entre el *crew* local y el extranjero, y sobre la limitante a los horarios de producción, lo que implica que a quienes trabajan fuera de horarios de trabajo de rodaje los alimenten de igual manera.

Dentro de los rodajes en los que participé, los horarios de alimentación incluían al menos una comida cada seis horas...

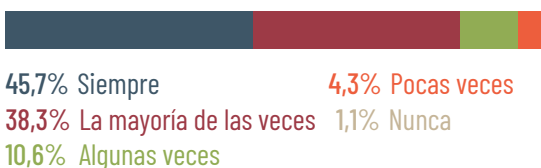


Ilustración 19:

Alimentación dentro de los rodajes.

4. Equivalencia de las condiciones entre el equipo local y el extranjero

En la respuesta a esta pregunta nos queda claro el inconformismo que se siente por un trato discriminado en la producción. El hecho de que un 14,9% afirme que nunca tuvieron un trato similar es preocupante (ver Ilustración 20). Este aspecto fue además confirmado por los grupos focales, que

afirmaron que es diferente para quienes trabajan en distintas áreas de la producción. Sin embargo, el análisis de esta respuesta discriminada por departamento, no mostró grandes diferencias, por lo que no se incluye una gráfica comparativa. Sobre esta pregunta, un participante del grupo focal manifestó que

el orden [de asignación de recursos] del productor es: tengo mi equipo extranjero y de ahí para abajo empiezo a darle prioridad al resto del equipo por departamento. La prioridad son las cabezas extranjeras, actores y de ahí, si no encuentro alojamientos igual de buenos, entonces empiezo a bajar la calidad. Me tocó un proyecto en el que las condiciones de los conductores fueron terribles. (Grupo focal 1)

Asimismo, otro miembro manifestó lo complejo que podría resultar satisfacer las necesidades del cliente extranjero y mantener las condiciones de dignidad para el equipo local debido a que

las personas extranjeras llegan con el pensamiento de que tu *crew* no es tu *crew* sino tu mano de obra... Entonces yo sí considero que los datos [de la gráfica] son exactos porque yo he recibido ordenes de ejercer la desigualdad, por así decirlo. Y eso es super doloroso, pero ¿qué haces? O renuncias porque te enojaste o continúas tu trabajo, porque a la larga también es el cliente. Yo creo que eso es más un trabajo de las personas que prestan el *service*, de los dueños de las productoras. (Grupo focal 1)

Las condiciones de trabajo fueron equivalentes (o mejores) que las del equipo extranjero...

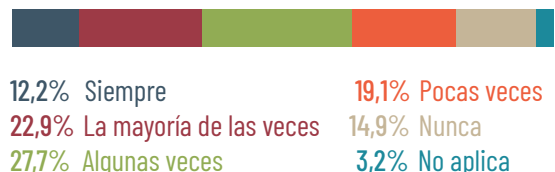


Ilustración 20:

Equivalencia entre las condiciones del equipo local y el extranjero.

5. Códigos de seguridad industrial

En este aspecto, la mayoría de los encuestados afirma que en casi todas o todas las producciones hay unos procedimientos de seguridad que son conocidos por todos (ver Ilustración 21). Aquí hicieron énfasis los participantes en los grupos focales que esto tenía mucho que ver con los seguros y los requisitos que, bajo estos seguros, se imponen sobre la producción. Sin embargo, también consideraron que algunos de los aspectos fuera de los horarios de rodaje pueden no quedar cubiertos con la misma prestancia.

Contaba el set con códigos de seguridad industrial conocidos por todos los participantes...

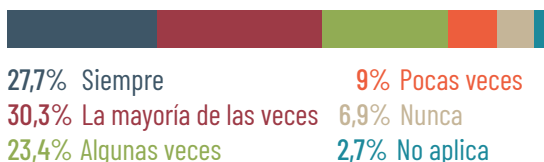


Ilustración 21:

Códigos de seguridad industrial dentro de las producciones.

6. Tiempo de descanso

Frente al tiempo de descanso entre labores, la mayoría afirma que se tiene un mínimo de 8 horas de descanso entre llamados, aunque es preocupante que algunos de los casos este tiempo sea menor de 8 horas o, peor aún, que un 6,9% afirme que tiene menos de 5 horas de descanso (ver Ilustración 22). Los grupos focales matizaron que estas diferencias pueden estar vinculadas al tipo de trabajo realizado, pues aquellos que montan y desmontan el set, por ejemplo, deben realizar su labor dentro del tiempo que para los demás es de descanso. En este caso, no existe gran diferencia entre los departamentos de fotografía, producción y arte, cuya distribución en las respuestas es muy similar. El único caso diferente es el departamento de dirección, en el cual 17 de los 25 encuestados afirman recibir entre 8-10 horas de descanso, y 3 de 25 aseguran que son más de 10 horas.

7. Número de participantes dentro de las producciones

Esta pregunta nos permite tener una mayor claridad sobre el tamaño de las producciones beneficiadas con la [Ley 1556 de 2012](#) que, de acuerdo a los encuestados, son proyectos grandes en su mayoría con un equipo de trabajo que supera las 100 personas (ver Ilustración 23). De acuerdo con los participantes de los grupos focales, estos resultados se corresponden con su experiencia y mencionan, además, que incluso las producciones extranjeras consideradas pequeñas suelen ser más grandes que la mayoría de proyectos nacionales.

¿Cuánto tiempo de descanso transcurría usualmente entre la salida del set y el siguiente llamado?

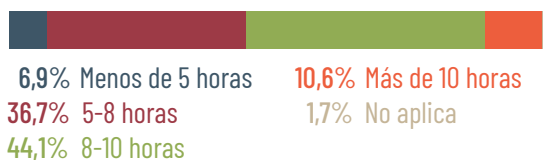


Ilustración 22:

Tiempo de descanso entre la salida del set y el siguiente llamado.

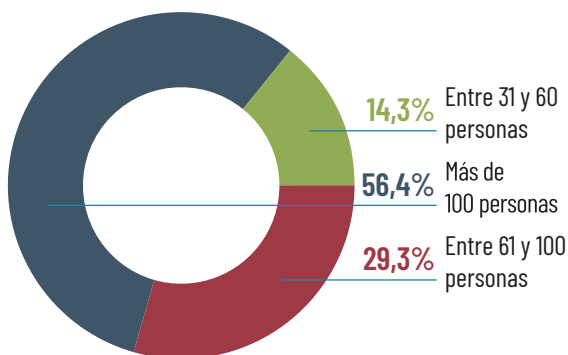


Ilustración 23:

Número de trabajadores dentro de las producciones.

8. Accidentes en el set

La mayoría de los encuestados señalan que han presenciado o han sufrido un accidente de tipo laboral en las producciones (ver Ilustración 24). Esto nos permite tener una idea del nivel de riesgo de las mismas.

De hecho, uno de los trabajadores manifestó

Yo en todas las producciones he ido a clínicas, no por mí, sino porque me ha tocado llevar a alguien. En todas. No recuerdo una donde no me haya tocado ir. (Grupo focal 1)

¿Has sufrido o presenciado accidentes en el set?

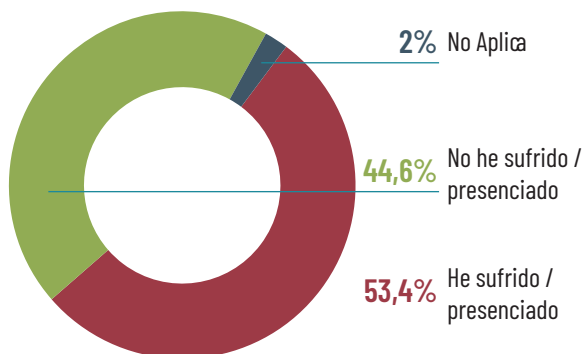


Ilustración 24

Incidencia de accidentes dentro de las producciones.

9. Prevención de los accidentes

Para contrastar el alto nivel de incidencia de accidentes, se preguntó sobre lo previsible de aquellos que se habían presenciado o sufrido. La alta respuesta (44,3%) con respecto a que los accidentes se podían haber evitado (incluso desde la perspectiva ajena a la situación) plantea un aspecto que merece consideración (ver Ilustración 25).

Sin embargo, también se reconoció la labor de estas producciones por cumplir con todos los estándares de seguridad.

Yo creo que la producción hace la tarea porque a ninguna empresa productora le conviene entrar en ese chicharrón, porque muchos no lo ven como un problema humano sino como un chicharrón jurídico. Entonces sí se socializan

temas de seguridad y ahí entraría un debate grandísimo porque básicamente todos los accidentes son previsibles, pero yo sí creo que el tema jurídico ayuda a que las empresas se responsabilicen de divulgar información de seguridad industrial, especialmente en las producciones internacionales que dependen de contratos y aseguradoras. (Grupo focal 2)

¿Consideras que este accidente pudo prevenirse?



44,3% Sí, pudo prevenirse / evitarse

34,8% No, fue un hecho fortuito no previsible

20,9% No puedo evaluar si el accidente era previsible o no

Ilustración 25:

Consideración sobre la prevención del accidente.

10. Nacionalidad del jefe de departamento

La encuesta parece dar cuenta de una participación considerable de personal colombiano en la dirección de los departamentos del proyecto (ver Ilustración 26). Sin embargo, los grupos focales cuestionaron lo apropiada de esta respuesta y aportaron que quizás la mayoría de trabajadores no tienen clara la diferencia entre su jefe directo y el jefe de departamento, pues afirmaron que en su experiencia es muy poco común que los departamentos sean dirigidos por algún trabajador nacional.

A mí me parece que mucha gente no identifica bien cuál es su puesto jerárquico superior. Creo que la respuesta puede estar un poco basada por la idea de "si soy asistente de luces y mi gaffer es colombiano, entonces mi jefe es colombiano", pero en realidad la cabeza de ese departamento sería el director de fotografía. Y pasa, creo que, en todos los departamentos, la mayoría de los asistentes de producción podrían decir que el productor local es el jefe, pero en realidad no, siempre hay productor ejecutivo que es un extranjero y es el jefe de todos. Entonces el no entender cómo funciona la jerarquización en los departamentos puede llevar a presentar confusiones en las respuestas, porque yo diría que en el 100% de las producciones que a mí me han tocado, las cabezas son todas extranjeras. (Grupo focal 2)

El departamento al que he estado adscrito ha sido dirigido por un trabajador colombiano



Ilustración 26:

Frecuencia de colombianos como cabezas de departamento.

Sobre este punto, los datos de la encuesta muestran que en los departamentos de dirección y producción existe una mayor diferencia en cuanto a la nacionalidad del trabajador que los dirige. Mientras que en dirección ninguna persona afirmó haber sido dirigido siempre por un trabajador colombiano, y solo cuatro personas contestaron que la mayoría de las veces (ver Ilustración 27), en producción 29 personas consideran que siempre o la mayoría de las veces el departamento al que estaban adscritos había sido dirigido por un colombiano (Ilustración 28).



Ilustración 27:

Colombianos como jefes en dirección.

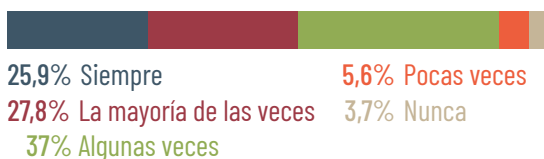


Ilustración 28:

Colombianos como jefes en producción.

11. Las producciones fugitivas tienen mejores condiciones laborales

En esta pregunta queda claro que, no obstante las dificultades que se han planteado respecto a las condiciones laborales en las producciones fugitivas, se considera que las condiciones son mejores (68,5%) (ver Ilustración 29). Esta opinión, respaldada por los grupos focales, nos hace cuestionar más

profundamente la industria audiovisual nacional y sus sistemas de explotación laboral.

Las condiciones [en producciones extranjeras] son mejores y nos han enseñado muchas cosas. Hemos aprendido cosas que para nosotros estaban normalizadas [en la industria nacional] y nos dimos cuenta que no estaban bien gracias a que ellos hubieran venido. (Grupo focal 1)

En comparación con las producciones nacionales, las condiciones laborales en las producciones beneficiarias de la Ley 1556 de 2012 han sido...

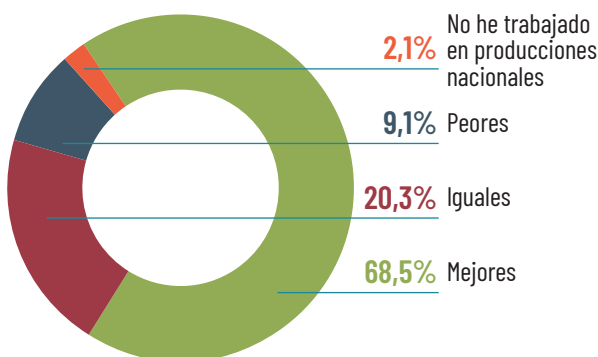


Ilustración 29:

Comparación de las condiciones laborales entre producciones nacionales y extranjeras.

12. Contratación por prestación de servicios en las producciones

De la misma manera que se pudo observar en las entrevistas, la contratación por prestación de servicios es la forma usual en la que las productoras contratan a los trabajadores del audiovisual (ver Ilustración 30). Esto es claramente problemático, pues es evidente que una producción audiovisual requiere unos horarios establecidos de trabajo y una subordinación necesaria dentro de los diversos departamentos, lo que la clasificaría para una contratación a término fijo. Aunque es común que esta forma de contratación se dé en diversos sectores de la economía nacional, sorprende que no exista mayor control sobre esta práctica. De los seis encuestados que plantearon que su forma de contratación es a término indefinido, cuatro pertenecen al departamento de fotografía y dos a producción. Por su parte, de las cuatro personas contratadas a término fijo, dos pertenecen al departamento de dirección, una al de producción y otra al de postproducción.

¿Cuál ha sido tu tipo de contratación dentro de estas producciones?

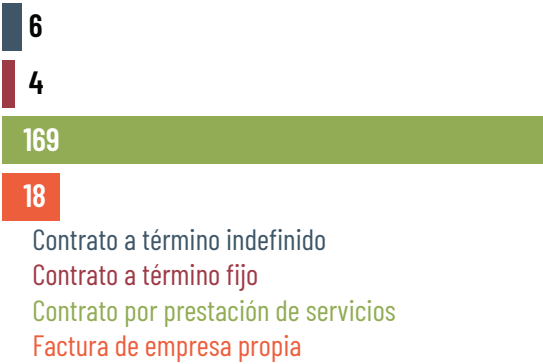


Ilustración 30:
Tipo de contratación dentro de las producciones.

13. Un buen ambiente laboral

Como parte de la valoración sobre las producciones beneficiarias de la Ley 1556 de 2012, era importante conocer la sensación de comodidad que experimentan los trabajadores en estos proyectos en una escala ordinal de Pésimo (1) a Excelente (5). La tendencia favorece un clima laboral agradable en estas producciones (ver Ilustración 31).

Sobre esta pregunta, un participante manifestó que,

el tema de que el ambiente laboral sea mucho mejor en los *services* es porque existe un mínimo de respeto que no existe como cultura en lo nacional. ¡Qué maravilla trabajar para un *service*! (Grupo focal 2)

¿Cómo describirías el ambiente laboral en las producciones?

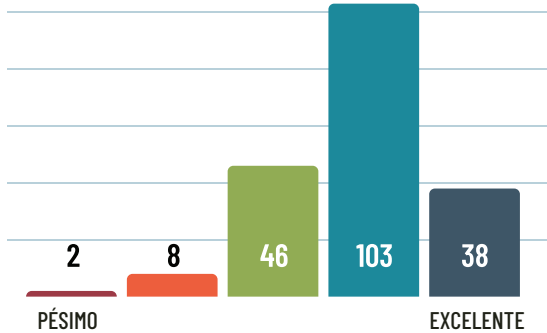


Ilustración 31:
Descripción del ambiente laboral dentro de las producciones.

CAPACITACIÓN Y DESARROLLO DE HABILIDADES Y COMPETENCIAS

Uno de los aspectos que motivaron la Ley 1556 de 2012 fue el generar el desarrollo de la industria audiovisual colombiana a partir de la capacitación de los trabajadores audiovisuales. Por esto, era importante conocer las características que los trabajadores mismos han evidenciado como importantes y el aprendizaje que se ha desarrollado dentro de las diversas producciones fugitivas. Los temas que se trajeron a colación a partir de las entrevistas involucraban el uso del inglés como idioma de trabajo, los aprendizajes previos y aquellos desarrollados a partir de la participación en estas producciones.

1. Los trabajadores hablan un buen inglés

Las producciones internacionales usualmente tienen el inglés como lengua franca. Es interesante ver que la mayoría considera que su manejo del idioma está en el campo positivo (ver Ilustración 32).

Sobre la autovaloración del nivel de inglés por departamento, en producción el número de personas que considera que su nivel de inglés es entre bajo e intermedio corresponde a 30 personas (ver Ilustración 33) mientras que en dirección solo 5 personas autoevalúan su inglés entre estos niveles (ver Ilustración 34).

¿Cuál consideras que es tu nivel de inglés?

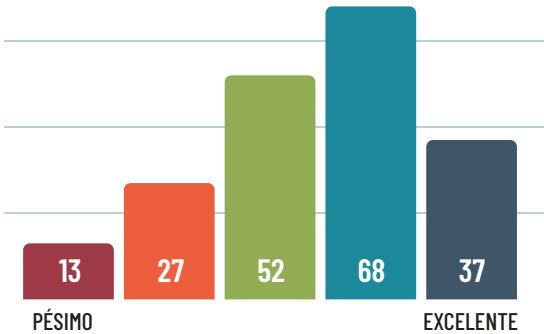


Ilustración 32:
Autoevaluación del nivel de inglés.

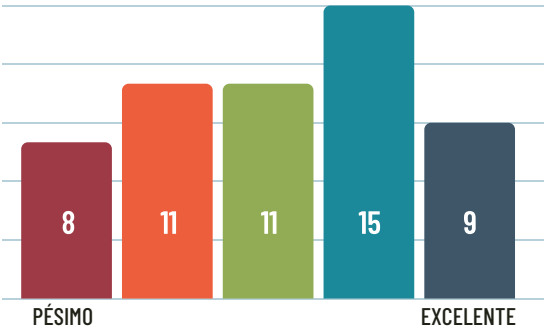


Ilustración 33:
Autoevaluación de nivel de inglés en producción.

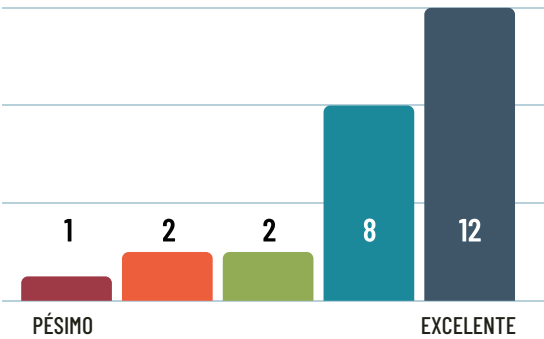


Ilustración 34:
Autoevaluación de nivel de inglés en dirección.

2. La habilidad en inglés es un determinante para el trabajo en estas producciones

Es importante resaltar que el manejo del inglés es considerado muy relevante para estas producciones (en una escala de 1 a 5), lo que claramente pondría en desventaja a aquellos que consideran que su nivel del idioma no es suficiente (ver Ilustración 35).

Sin embargo, aunque en muchos casos la relevancia del inglés está ligada al cargo desempeñado, todos reconocen que el requisito del idioma puede ser determinante para obtener un buen puesto o incluso ser parte del proyecto, tal como se mencionó en el capítulo 2.

¿Qué tan relevante consideras que es el conocimiento del inglés, para obtener un empleo dentro de estas producciones?

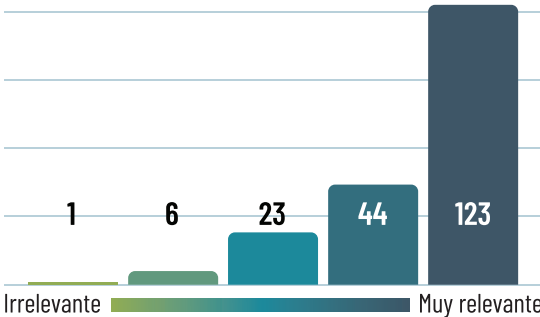


Ilustración 35:
Relevancia del nivel de inglés para obtener un empleo.

3. Aprendizaje constante a través de la experiencia

La respuesta a esta pregunta señala que las producciones han sido claramente relevantes para los trabajadores en el desarrollo de sus capacidades (ver Ilustración 36). El énfasis sobre lo positivo de su desarrollo a través de la experiencia concuerda con lo que se presentó en las entrevistas y en los grupos focales.

¿Qué tan relevante ha sido tu experiencia en las producciones en términos de aprendizaje de tu oficio?

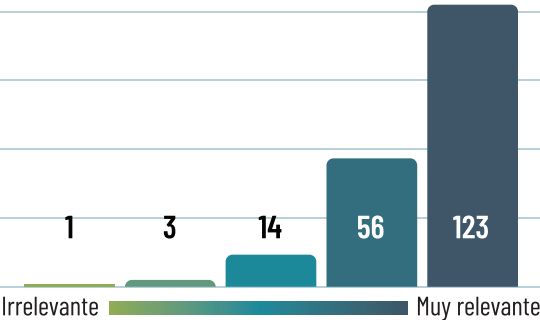


Ilustración 36:
Relevancia de la experiencia dentro de las producciones para el aprendizaje del oficio.

4. La educación formal es relevante

La formación académica previa al trabajo en estas producciones mantiene una relevancia considerable (ver Ilustración 37), pero si se relaciona con la pregunta anterior, evidencia el vacío en términos de capacitación formal dentro de las instituciones técnicas, tecnológicas y universitarias nacionales.

¿Qué tan relevante ha sido tu formación técnica/universitaria para el cargo en el que te desempeñas dentro de estas producciones?

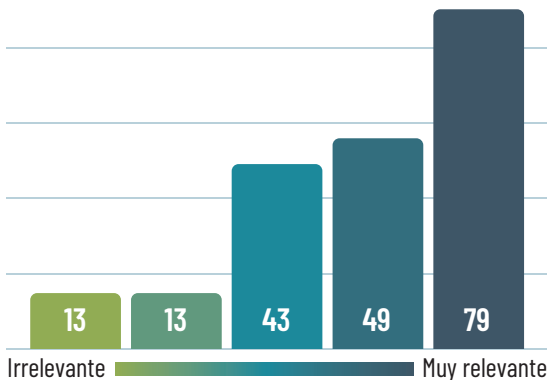


Ilustración 37:
Relevancia de la formación previa para el cargo del oficio.

El departamento de fotografía es el que considera en mayor medida que su formación ha sido de relevante con 37 respuestas positivas y 6 negativas; seguido por el de arte con 27 respuestas favorables y 3 desfavorables. Por otro lado, en producción, frente a las 27 personas que consideran que su formación ha sido relevante, 14 han calificado de forma negativa esta formación.

5. Se requieren mayores espacios de capacitación específica

Finalmente, se requería dimensionar, por parte de los encuestados, la disponibilidad de programas, cursos o espacios de formación que permitieran a los trabajadores del audiovisual colombiano capacitarse para las labores que se espera de ellos, así como una forma de asegurarse que el nivel

de preparación nacional pueda dar abasto a los requisitos de estas producciones. Sus respuestas nos dejan claro que hay un déficit en este aspecto (ver Ilustración 38). Los grupos focales agregaron que ha habido un desarrollo de programas por parte de las agencias que alquilan equipos para capacitar a personal en su uso, sobre todo en el departamento de fotografía, pero que en otras áreas sí hay una ausencia de espacios para una capacitación específica.

¿Consideras que en Colombia existen espacios de formación adecuados para el departamento en el que te desempeñas dentro de las producciones audiovisuales?

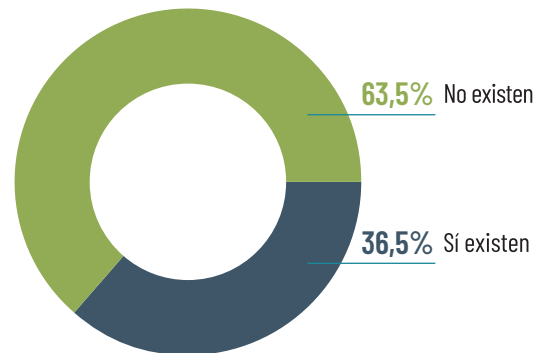


Ilustración 38:
Existencia de espacios de formación en su área de trabajo.

6. Lo mejor y lo peor de vincularse a los proyectos beneficiarios de la Ley 1556 de 2012

En el apartado de pregunta abierta sobre los aspectos asociados a sus mejores experiencias, los encuestados reconocen que trabajar en producciones de talla internacional y “poder compartir el mismo set con profesionales que han participado en las películas más grandes del mundo” (P29-C46)²³ representa uno de los aspectos más significativos de estas producciones porque se vincula directamente con su desarrollo profesional. Uno de los encuestados lo plantea de la siguiente manera:

23 · Los comentarios presentados corresponden a citas textuales de los trabajadores que participaron en la encuesta. La letra P hace referencia al número de la pregunta abierta dentro del formulario y la C corresponde al número del comentario, organizados por orden de diligenciamiento de la encuesta.

La posibilidad de compartir conocimientos con personal técnico formado en otros países ha enriquecido mi proceso de formación como técnico de cámara y como futuro cinematógrafo. Además, la experiencia en este tipo de sets es diferente a las producciones nacionales porque estas producciones cuentan, la mayoría de veces, con mejor tecnología y un equipo humano mejor capacitado en áreas específicas. (P29-C31)

Asimismo, destacan que las condiciones laborales en este tipo de producciones es “mucho mejor que el trato recibido en las producciones nacionales” (P29-C14).

La disciplina, el respeto y el reconocimiento de la labor de todas las personas, independientemente de su cargo, fue otro de los aspectos destacados, así como la remuneración en este tipo de producciones. Particularmente nos llama la atención que muchas de las mejores experiencias son planteadas en contraposición con situaciones de la industria nacional que les resultan problemáticas a los trabajadores.

Esta ley permite trabajar con respeto a la profesión... Los canales privados no consideran los beneficios laborales. Sencillamente trabajas allí, y cumples o te vas. Hay reemplazos esperando afuera. (P39-C25)

Los encuestados también reconocen que gracias a estas producciones han logrado una mayor cualificación, han conocido otras formas de trabajo, han aprendido sobre el manejo logístico y protocolos de seguridad y han experimentado un crecimiento sin precedente en sus cargos. Además, estas producciones han permitido “demostrar que técnicamente se pueden alcanzar estándares internacionales y cumplir más allá de las expectativas de los productores extranjeros” (P29-C73).

Sobre las experiencias negativas, los temas estuvieron relacionados con tarifas muy bajas en comparación con los extranjeros, jornadas extensas, el no pago de horas extra y dinámicas de explotación laboral que si bien están presentes en la producción audiovisual nacional, son replicadas por algunas productoras. Uno de los comentarios es que existen “Cero protecciones de *Dynamo* al

equipo humano colombiano, y un interés marcado por quedar bien con el cliente, anteponiendo esto al bienestar del *crew* colombiano” (P29-C12). Igualmente, otro encuestado señala:

Peor experiencia: los productores que vienen de la televisión nacional, y ciertas cabezas de departamento colombiano, ocasionalmente generan condiciones abusivas en el trato hacia los colaboradores. Alguna vez sufrí la presión con amenaza de veto de parte de una cabeza de departamento para que trabajara en su proyecto, queriendo imponer la tarifa. (P29-C94).

Además del temor generalizado al veto, los trabajadores han manifestado que en estas producciones existen prácticas desiguales que evidencian la diferencia entre las condiciones de los trabajadores locales frente a los extranjeros reflejada no solo en los salarios “sino en cosas básicas como el transporte, horarios y tiempos de trabajo” (P29-C44). Esta se presenta como una discriminación promovida por los productores colombianos más que los extranjeros.

Mi jefe que es gringo me tenía que invitar a almorzar todo el tiempo, porque con el sueldo que me pagaban no me alcanzaba para comer durante la preproducción. Mi jefe estaba aterrado de lo poco que nos estaban pagando a mí (que era su mano derecha) y a otro mecánico colombiano que también era su mano derecha en la adecuación de los carros. (P29-C72)

Ante estos matices presentados a partir de las experiencias positivas y negativas, uno de los participantes a los grupos focales manifiesta que

Yo he tenido ambas experiencias. En algunos trabajos han pretendido generar una diferencia muy radical, que raya en lo discriminatorio, [diferencias] muy, muy fuertes, que han generado problemas. Y también hemos tenido maravillosas producciones extranjeras que han tratado a los trabajadores como se trata al actor en condiciones generales. Comemos todos del mismo *catering*, compartimos los mismos espacios comunes, hay respeto. De hecho, la producción exige que haya un respeto mutuo entre subordinados y cabezas. (Grupo focal 2)

Sobre el trato diferenciado, otro participante de los grupos focales agregó:

He tenido las dos experiencias. [Unas] donde hay una diferenciación con el *crew* extranjero y otras en las que nos tratan igual. Pero hay más tendencia a que se nos trate diferente. (Grupo focal 2)

Uno de los encuestados recoge gran parte de los testimonios de las peores experiencias a través de su comentario:

Hay una gran cultura del miedo. La gente tiene miedo (me incluyo en muchas ocasiones) a expresar nuestras inconformidades [sic]. En un proyecto en particular, el maltrato era tal que al final el *crew* colombiano entero se unió y se armó un boicot en el set. A varios nos tildaron de “sindicalistas” por querer luchar por el respeto a 10 horas de descanso y por estar trabajando hasta 16 horas al día sin recibir dinero de horas extras. Según los productores, en nuestro contrato decía que debíamos trabajar 13 horas sin remuneración de hora extra. Eso sin contar los pre-llamados, que a veces podían ser de 2, 3 o 4 horas. Un productor me recomendó que no interviniera tan públicamente en favor de los demás para que la compañía productora colombiana “no me tuviera entre ojos” y me siguieran contratando a futuro. (P29-C63)

Preocupa la frecuencia de los comentarios de los encuestados, además de lo reiterativo de sus experiencias negativas. Este punto, que nos permite matizar la información que encontramos en las respuestas cuantitativas, provee de detalles pertinentes para las recomendaciones frente a [Ley 1556 de 2012](#) (ver [Capítulo 4](#)).

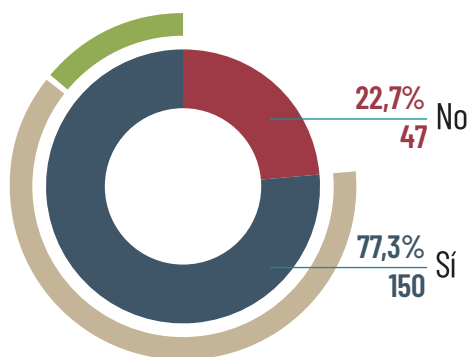
CONOCIMIENTO SOBRE LOS BENEFICIOS DE LA LEY 1556 DE 2012

Es claro que no todos los trabajadores audiovisuales conocen las legislaciones que regulan diferentes aspectos de la producción cinematográfica sino que se especializan en aquellas que atañen a su área de trabajo. En el caso de una ley como esta que permite unos beneficios para producciones fugitivas, consideramos pertinente evaluar qué tanto conocimiento hay entre los trabajadores sobre la [Ley 1556 de 2012](#), sus incentivos y los beneficios esperados de su implementación.

1. Conocen la ley pero no participan en los debates al respecto

En términos de los beneficios generales que ofrece la [Ley 1556 de 2012](#), parece que un número considerable de trabajadores tiene algún conocimiento de sus beneficios. No obstante, solo una pequeña proporción de aquellos que aseguran conocer la [Ley 1556 de 2012](#) afirman haberse involucrado en las discusiones que se dieron respecto a ella (ver Ilustración 39).

¿Conoces los beneficios que otorga la ley 1556 para las productoras extranjeras?



¿Participaste en las discusiones al respecto de la Ley 1556 de 2012?

27 · Sí participé 122 · No participé

Ilustración 39:

Conocimiento de beneficios sobre la Ley 1556 de 2012.

2. La economía y la industria se benefician mucho, los trabajadores no tanto

A través de tres preguntas concatenadas, pretendíamos comprender si se asume la [Ley 1556 de 2012](#) como beneficiosa para la economía del país, la industria audiovisual colombiana y, en específico, para las condiciones de los trabajadores del audiovisual. Los resultados se muestran interesantes en cuanto al incremento de oposición a las afirmaciones al pasar entre una y otra. El consenso parece centrarse en lo favorable que ha sido la ley para la economía y la industria audiovisual nacional, aunque existe una reticencia a considerar que ha representado un avance en términos de las condiciones laborales (ver Ilustración 40).

ECONOMÍA DEL PAÍS



DESARROLLO DE LA INDUSTRIA AUDIOVISUAL COLOMBIANA



CONDICIONES LABORALES EN COLOMBIA



■ En desacuerdo ■ No de acuerdo ni en desacuerdo ■ De acuerdo

Ilustración 40:

Favorabilidad de la ley para la economía, desarrollo de la industria y mejora de las condiciones laborales.

Si bien existe una percepción general favorable sobre el impacto de la ley, dos personas del departamento de fotografía están en desacuerdo con la afirmación que plantea que la [Ley 1556 de 2012](#) ha sido favorable para la economía del país. Asimismo, el departamento de arte considera en mayor medida, con 11 respuestas, que la [Ley 1556 de 2012](#) no ha sido favorable para la mejora

de las condiciones en el país. Al respecto de estos planteamientos, dirección se mantiene como uno de los departamentos que evalúa de manera más positiva el impacto de la ley con ningún trabajador en desacuerdo con la primera afirmación y solo cuatro que consideran que la ley no ha sido favorable para las condiciones laborales en Colombia (ver Ilustración 41).

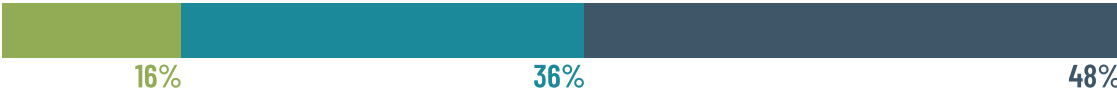
ECONOMÍA DEL PAÍS · DIRECCIÓN



ECONOMÍA DEL PAÍS · FOTOGRAFÍA



CONDICIONES LABORALES EN COLOMBIA · DIRECCIÓN



CONDICIONES LABORALES EN COLOMBIA · ARTE



■ En desacuerdo ■ No de acuerdo ni en desacuerdo ■ De acuerdo

Ilustración 41:

Favorabilidad de la ley para la economía y la mejora de las condiciones laborales por departamento.

¿En cuáles eventos de la Industria Audiovisual colombiana consideras importante participar?

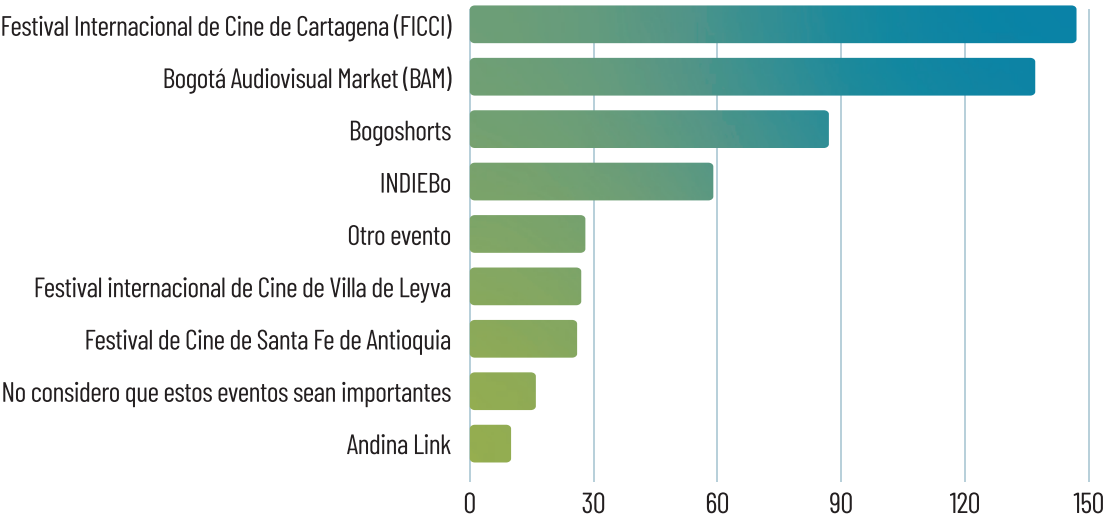


Ilustración 42:
Eventos de la industria audiovisual colombiana.

3. Eventos fundamentales del audiovisual en Colombia

Como cierre de la encuesta se estableció una pregunta para dar cuenta de los eventos que se consideran como fundamentales en la industria audiovisual nacional. Las respuestas dan cuenta del lugar central que tiene el FICCI como un evento que sirve para distintos participantes de la industria audiovisual, seguido del BAM (ver Ilustración 42).

Para los participantes del grupo focal estos resultados parecen coherentes con respecto a los eventos de la industria, principalmente porque el FICCI y el BAM

son los únicos eventos que tienen el espacio de mercado y talleres, te dan la oportunidad de conocer gente, establecer conexiones y de montar stand. De Bogoshort para abajo vas a ver muestras y a socializar (Grupo focal 1).

Además, la importancia de asistir a un evento depende mucho del tipo del cargo, lo que explica también que muchos de los trabajadores no consideren necesario asistir a esta clase de eventos.

OTROS ASPECTOS A CONSIDERAR

Como parte de las preguntas presentadas en la encuesta se realizaron cinco preguntas abiertas que permitían desarrollar las respuestas

entregadas, proveyendo otro tipo de material que complementara las preguntas cerradas. Algunas de estas respuestas han sido utilizadas en este capítulo para dar una perspectiva sobre varios de los temas abordados, presentándolas entre comillas. Por otro lado, se organizaron unos grupos temáticos de dichas respuestas para dar cabida a las visiones centrales presentadas por los participantes.

1. Aportes de la Ley 1556 de 2012

Sobre los aportes de la Ley 1556 de 2012 reconocidos, agrupamos las respuestas en nueve categorías: Empleo, Crecimiento de la Industria, Inversión, Aprendizaje, Profesionalización, Promoción de Colombia, Beneficios a extranjeros, Remuneración y Ningún aporte. Además, mencionamos entre parentesis el número de veces en las que estos temas estuvieron presentes dentro de las respuestas abiertas.

De acuerdo con los participantes de los grupos focales, es coherente que el tema de empleo fuera considerado el mayor aporte de la ley. Asimismo reconocieron que, al igual que el empleo, los temas de aprendizaje e inversión se destacaban entre los mayores aportes de las llegadas de las producciones fugitivas. Sobre las tres respuestas en las que se afirmaba que la Ley 1556 de 2012 no había traído ningún aporte al país, manifestaron que responden más a situaciones aisladas que a un tema recurrente dentro del desarrollo de estas producciones.

EMPLEO

38

El principal aporte de la ley está relacionado con la oferta de empleos directos e indirectos que se generan a partir de las producciones.

CRECIMIENTO DE LA INDUSTRIA

20

El mayor beneficio que trae la ley es el crecimiento de la industria audiovisual colombiana.

INVERSIÓN

17

Los incentivos que ofrece la ley promueven la inversión extranjera en Colombia y traen capital al país.

APRENDIZAJE

15

El aprendizaje de nuevas formas de trabajo y la transferencia de conocimiento son los principales aportes que ha traído la ley para los trabajadores.

PROFESIONALIZACIÓN

12

Las producciones extranjeras permiten una mayor profesionalización de los trabajadores y brindan la posibilidad de trabajar con estándares internacionales.

PROMOCIÓN DE COLOMBIA

11

Visibilizar a Colombia para el rodaje de producciones audiovisuales ha sido la mayor ventaja de la ley.

BENEFICIOS A EXTRANJEROS

7

El principal aporte de la ley son los beneficios económicos que reciben las productoras extranjeras.

REMUNERACIÓN

4

El principal aporte que ha traído la ley es una mejor remuneración para los trabajadores locales.

NINGÚN APOORTE

3

La Ley 1556 de 2012 no ha traído ningún beneficio al país.

APORTES DE LA LEY 1556 DE 2012

2. Modificaciones y ajustes a la Ley 1556 de 2012

En cuanto a los ajustes y modificaciones que los encuestados consideraban importantes se reconoce principalmente la necesidad de mejorar las condiciones laborales de los trabajadores frente a la precarización que caracteriza no solo a los servicios de producción extranjeros sino también a la televisión y el cine nacional. No obstante, consideran que varias de las propuestas mencionadas, como equiparar los sueldos de los trabajadores colombianos y extranjeros, o un mayor número de cabezas colombianas dentro de las producciones, responde a un desconocimiento sobre las dinámicas de las producciones fugitivas.

No es [realista] que el director de arte [nacional] gane igual que el director de arte extranjero porque las remuneraciones tienen muchos factores como la experiencia, el equipo, [entre otros]. Es muy subjetivo estandarizar tanto. (Grupo focal 1)

Muy similar a esta opinión, uno de los participantes de las entrevistas había planteado:

Claramente ellos tienen unos honorarios [mejores], ganan más, a veces ganan en dólares y euros y eso duplica o triplica los sueldos... Muchas veces me reclaman y me dicen: "No es justo que un primero y un segundo de cámara que vienen de afuera ganen tantos dólares, ¿yo por qué me gano tanto?". Yo les respondo: "Uno, ¿cuántos años tienes? Tienes 23 años y ¿cuánto tiene ese señor que ha hecho 58 películas?". No es justo que un chico que [recién] sale de la universidad, mañana venga y me diga que quiere ganarse lo mismo que tal otra persona. No es justo porque no ha hecho el mismo camino. (Entrevista 18)

Además plantearon que el incremento de los costos de producción en el país podrían dificultar la llegada de las producciones fugitivas porque

gran parte de lo rentable y atractivo de acá es el costo relación peso-dólar. Pero sí estoy de acuerdo en que hay que mejorar la tarifa precio COP para que siga siendo rentable, pero que la gente gane más. (Grupo focal 1)

MEJORES / IGUALES CONDICIONES

43

Mejores condiciones laborales dentro de las producciones, así como ajuste e igualdad de tarifas entre locales y extranjeros.

APOYO PRODUCCIÓN COLOMBIANA

10

Incentivos para la postproducción y otros formatos. Además, que otras productoras puedan acceder a los beneficios de la ley.

MECANISMOS DE ATRACCIÓN

6

Creación de mecanismos para que las producciones extranjeras se sientan motivadas a volver.

VIGILANCIA

6

Supervisión de las condiciones laborales de los trabajadores durante el desarrollo de las producciones.

NINGUNA MODIFICACIÓN

5

No haría ninguna modificación a la ley / Ya se modificaron con el nuevo manual.

REBATE

4

Incremento del % de rebate / Disminución del % de rebate.

TRÁMITES

2

Modificación sobre los trámites.

MODIFICACIONES Y AJUSTES
A LA LEY 1556 DE 2012

3. Mejora de las perspectivas laborales gracias a las producciones fugitivas²⁴

87%

de los encuestados considera que sus perspectivas laborales mejoraron al participar en estas producciones.

—Aprendí que mi oficio es muchísimo más respetado y mejor remunerado en el extranjero y que en Colombia no tienen idea de muchos campos de especialización que ya existen en otros países.

—Mi perspectiva mejoró notablemente trabajando en estos proyectos porque la disciplina, el manejo de equipos y las técnicas nuevas enseñan cómo es el trabajo en las grandes producciones de Hollywood. Además, se sube la expectativa del nivel laboral y el ranking de Colombia.

2%

de los encuestados no sabría determinar si sus perspectivas mejoraron

—No puedo concluir con certeza si mis perspectivas laborales mejoraron o no.

11%

de los encuestados considera que sus perspectivas laborales no mejoraron al participar en estas producciones.

—Tuvo consecuencias muy negativas por un evento que viví con el equipo extranjero. Y, aunque tuve el respaldo de los productores de EEUU, las consecuencias fueron fuertes.

—Mi perspectiva laboral no mejoró. Las mujeres en este país tenemos un techo de cristal que no nos deja avanzar, sobre todo en el departamento de fotografía.

—Simplemente fueron un crédito más, ya que no hay una continuidad de contratación en proyectos extranjeros.

24 · Las respuestas presentadas corresponden a los comentarios: P38-C73, P38-C23, P38-C119, P38-C18, P38-C77 y P38-C38

TEMAS ADICIONALES ABORDADOS EN LOS GRUPOS FOCALES

Fuera de sus observaciones sobre los resultados de la encuesta y a partir de los temas que surgieron posteriormente o durante el desarrollo de la misma, se indagó a los participantes en los grupos focales sobre una serie de temas que son pertinentes al ámbito audiovisual nacional actual. Los tres temas abordados fueron:

- Discriminación de género, racial o frente a la discapacidad en las producciones
- El efecto de la pandemia
- Perspectiva a partir de los CINA

El primer tema de la discriminación surge a partir de los comentarios de muchos de los encuestados quienes afirman haber sufrido un trato diferenciado negativo dentro de algunas producciones, y una persona que manifestó sentir que las mujeres en departamentos como fotografía no pueden ascender en razón de su género.

Si bien hay un género que prima sobre el otro dependiendo de los departamentos, algunos participantes de los grupos manifiestan que estas practicas no responden a una conducta discriminatoria, sino más a la predilección de los trabajadores por determinadas áreas.

Históricamente el tema de la fotografía está relacionado mucho con el trabajo pesado y un esfuerzo físico grande y no me extraña para nada la opinión *[las mujeres en este país tenemos un techo de cristal que no nos deja avanzar, sobre todo en el departamento de fotografía]*, la comparto. Hay muy buenas directoras de fotografía, pero muy pocas. Y en la base de la pirámide de la gente que trabaja, hay muy buenas trabajadoras, pero también muy poquitas. Precisamente por el carácter de exigencia física de la fotografía.

Afirman además que

en los cargos que son más administrativos o de tipo de control y vigilancia hay una mayoría de mujeres ... Pero el género está equilibrado en la cadena general. Hay cargos en los que es más típico encontrar hombres y en los que es más frecuente encontrar mujeres.

Mencionaron también que los departamentos de producción y arte suelen estar conformados en su mayoría por mujeres. No obstante, de acuerdo con los datos de las encuesta estos tres departamentos tienen la siguiente distribución (ver Tabla 7).

Departamento	Hombres	Mujeres
Fotografía	89,1%	10,9%
Producción	37%	63%
Arte	48,8%	51,2%

Tabla 7: Proporción entre hombres y mujeres por departamento.

Aunque los departamentos de arte y producción cuentan con un número superior de mujeres, en ningún otro existe una diferencia tan marcada de género como en el de fotografía.

Otro aspecto que resulta importante mencionar es el tema del acoso sexual en el desarrollo de las producciones. De acuerdo con una encuesta desarrollada por el colectivo Rec Sisters, conformado por trabajadoras de la industria colombiana, 147 mujeres aseguran haber sufrido algún tipo de violencia sexual en su espacio de trabajo (Urbina, 2020). Sobre esta problemática, uno de los entrevistados manifiesta la ausencia de mecanismos para prevenir estas situaciones tanto en las producciones nacionales como en las fugitivas.

En Colombia, en los rodajes hay mucho machismo y yo lo que veo, que también es algo de la sociedad, es que las chicas cuando son muy jóvenes no se enfrentan. Yo creo que es más por el cargo que tienes. Una vez en un rodaje, una asistente mía me dijo que había un eléctrico que todo el tiempo le decía cosas y yo lo enfrenté y le dije: "Tú a ella no te le acercas más. Le vuelves a decir algo y te la ves conmigo", y fui a hablar con el productor, pero no es que haya algo formal. (Entrevista 17)

Otro aspecto que nos llama la atención es que en los departamentos de fotografía, arte y dirección, al menos uno de los encuestados se autoreconocía como parte de algún grupo étnico, mientras que en el departamento de producción ninguna persona se describió como perteneciente a estos grupos.

Sobre el tema de la discriminación a personas con discapacidad, los participantes reconocieron nunca haber trabajado con una persona que presentara alguna discapacidad visible. Consideran que esta situación se debe a las altas exigencias físicas dentro del desarrollo de la producción audiovisual, al menos como parte del equipo técnico. De cualquier forma, un participante considera que se debe ir fomentando la inclusión de personas con discapacidad al menos en cargos de oficina y reparto.

Además de los aspectos mencionados, un participante considera que dentro de las producciones existe otro tipo de discriminación.

En nuestra cultura colombiana, y en la industria como reflejo de la cultura, hay una discriminación de clase... El tema de la condición del bilingüismo para estar en estas producciones está directamente relacionado con el nivel educativo y el nivel educativo en este país tiene que ver con si saliste de un colegio bilingüe o si tuviste una experiencia temprana en otro país, que te permita otro idioma. Eso te da mucha ventaja sobre otros. (Grupo focal 1)

Esta percepción puede verse corroborada con los resultados de la encuesta al cruzar los datos de nivel educativo y la autoevaluación del idioma inglés.

Nivel Educativo	Autoevaluación del nivel de inglés				
	Pésimo				Excelente
Secundaria	1	8	3	0	1
Técnica / tecnológica	6	11	20	8	5
Universitaria	5	8	25	36	24
Posgrados	1	0	4	24	7

Tabla 8: Relación entre nivel educativo y autoevaluación del nivel de inglés.

Como puede verse (ver Tabla 8), los encuestados que se encuentran en un nivel educativo universitario y superior tienden a evaluar su nivel más cercano al excelente, que los bachilleres y técnicos quienes consideran que su nivel de inglés corresponde a un nivel intermedio.

Sobre el tema de la industria audiovisual y la pandemia, los participantes consideran que esta problemática ha evidenciado la gran precariedad laboral de la industria en la que muchos trabajadores están enfrentando

grandes problemas económicos debido a que todos los rodajes están en pausa. Sin embargo, esta situación también ha generado un impulso por la agremiación de ciertos departamentos y la conformación de sindicatos para exigir condiciones de trabajo más justas.

Todos estamos intentando agremiarnos, pero cada uno con su departamento. Maquillaje generó una asociación que se llama ARTMAC, vestuario tiene su grupo también. Yo creo que todos están agrupándose en este momento. Lo que me parece a mí, y lo he peleado toda mi vida, es que sí debería existir un sindicato que nos cobije a todos los trabajadores del cine. No es una cuestión de que favorezcan más a unos que a otros, no, es que haya un gremio que en general cobije a todos los trabajadores de cualquier departamento. Eso beneficiaría el trabajo de cada uno de nosotros. (Grupo focal 1)

Sin embargo, las acciones tendientes a la sindicalización no ocurren de la misma manera en otros departamentos.

[el departamento de] Foto es muy juicioso en eso, regulariza tarifas. Sonido también está muy juicioso en el tema de agremiarse. Después de la pandemia tengo entendido que arte está muy fuerte en eso y producción en cambio no. (Grupo focal 2)

Finalmente, sobre el tema de los CINA algunos trabajadores consideran un aspecto positivo la ampliación a otros formatos y géneros audiovisuales que traerían más producciones fugitivas al país. No obstante, todos consideran como una urgencia la organización sindical para evitar que la precarización laboral se extienda al mismo ritmo que el virus en los proyectos venideros.

Todavía no hemos podido organizar el sector audiovisual de una manera en la que comience a crearse una industria sostenible, rentable y permanente, y ya nos vamos a meter en otros espacios que no tienen esa capacidad (Grupo focal 2)

A pesar de todos los aspectos negativos asociados a la pandemia, en los últimos meses los trabajadores del audiovisual han iniciado distintos procesos para el crecimiento de su industria. Si bien las expectativas por la llegada de producciones internacionales se mantienen, los trabajadores esperan que no pase mucho tiempo para regresar a los rodajes, esta vez como un gremio más fuerte.



CAPÍTULO 04

FILMACIÓN COLOMBIA - ¿PRECARIZACIÓN, MAQUILA O CONSOLIDACIÓN DE UNA INDUSTRIA?

Enrique Uribe Jongbloed

En este capítulo hacemos una colección de las conclusiones que podemos sacar de los temas revisados en esta investigación (ver Tabla 9) y se buscará señalar una serie de opciones posibles para aprovechar las mejores experiencias y abordar las dificultades que persisten. A partir de la información conseguida a través de fuentes documentales (ver [Capítulo 1](#)), entrevistas a profundidad (ver [Capítulo 2](#)), una encuesta de caracterización y grupos focales de análisis (ver [Capítulo 3](#)), se plantea aquí una forma de conclusión sobre los elementos principales que han surgido a partir de una política pública de promoción del sector audiovisual.

Un primer detalle que merece ser destacado es que una investigación de este tipo nos permite evaluar la efectividad de una pieza de política pública, al menos parcialmente. Revisemos, entonces, el objeto de la [Ley 1556 de 2012](#) planteado en su primer artículo:

Esta ley tiene por objeto el fomento de la actividad cinematográfica de Colombia, promoviendo el territorio nacional como elemento del patrimonio cultural para la filmación de audiovisuales y a través de estos, la actividad turística y la promoción de la imagen del país, así como el desarrollo de nuestra industria cinematográfica.

Lo anterior, de manera concurrente con los fines trazados por las leyes 397 de 1997 y 814 de 2003 respecto de la industria cultural del cine, todo ello dentro del marco de una política pública diseñada para el desarrollo del sector Cinematográfico, asociado a los fines esenciales del Estado.

Como se puede ver, la promoción del territorio nacional para la filmación de audiovisuales tiene unos objetivos pertinentes para el desarrollo turístico y de imagen nacional, por una parte, y de desarrollo de la industria cinematográfica, por la otra.

POTENCIAL TURÍSTICO Y PRODUCCIONES FUGITIVAS: UN TEMA PENDIENTE

El primer objetivo referente al desarrollo de turismo fílmico ha recibido menos atención de la esperada, en especial si consideramos que las comisiones fílmicas que se han desarrollado en el país no han señalado este punto como central entre sus funciones (ver [Capítulo 1](#)). Esto es distinto a lo que sucede con las comisiones fílmicas de otros países que han tomado este como uno de los aspectos principales de su gestión. En el caso colombiano, el desarrollo de turismo fílmico es en uno de los aspectos en los cuales todavía se puede ampliar el desarrollo de la ley. Las comisiones fílmicas de índole nacional o local podrían desarrollar mejores conexiones con el sector turístico y, de este modo, sacar mayor provecho de esta vitrina de exhibición audiovisual.

Con respecto al segundo objetivo expresado en el objeto de la [Ley 1556 de 2012](#), el desarrollo de nuestra industria cinematográfica, son mayores los aportes que podemos presentar a partir de esta investigación.

EL ÉXITO DE LAS COMISIONES FÍLMICAS

No se puede negar que las comisiones fílmicas han sido fundamentales en el proceso de promover al país como destino de producción audiovisual. La atracción de producciones extranjeras y la colaboración en el desarrollo de políticas y procedimientos, así como el apoyo en la logística y seguimiento de la realización de las producciones, han sido algunos de sus logros más evidentes. El principal logro de la Comisión Fílmica Colombiana está en haber desarrollado los lineamientos que llevaron a que se generara la [Ley 1556 de 2012](#) y, con ella, la llegada al país de estas producciones fugitivas.

Fuera de eso, la formalización del aprovechamiento del espacio público para filmaciones, con la creación de los PUFA, y el surgimiento de las comisiones locales, son otras evidencias claras del éxito de la Comisión Filmica Nacional.

En este sentido, la aparición de las comisiones filmicas de Bogotá y Medellín, y aquellas que están forjándose, son ejemplo del avance alcanzado en este campo de la industria audiovisual. Es indudable que gracias a su surgimiento se ha logrado una armonización de procesos y un aprovechamiento más evidente de las posibilidades que traen las producciones extranjeras.

Aunque las comisiones filmicas aún tienen un rol secundario en la promoción de estrategias de capacitación y, como se planteaba líneas arriba, deberían involucrarse de mayor manera con los potenciales turísticos que surgen de las producciones fugitivas, es justo afirmar que han ido generando un ambiente propicio para la producción filmica internacional en el país.

¿QUIÉNES SON LOS TRABAJADORES DE LAS PRODUCCIONES FUGITIVAS?

La caracterización de los trabajadores de las producciones fugitivas beneficiarias de la [Ley 1556 de 2012](#) nos plantea un equipo humano joven, con alto nivel de educación y capacitación, bilingüe, mayormente proveniente de las grandes ciudades (en particular de Bogotá) y poco diverso —al menos en términos de representación étnica—, con una clara predominancia de los hombres en el departamento de fotografía y de las mujeres en el departamento de producción, así como una baja tasa de afiliación general, casi nula entre los trabajadores del departamento de producción.

No sorprende que este grupo humano sea el público objetivo de una política de las industrias creativas como esta que, debido a sus exigencias de flexibilidad y desplazamiento laboral, se hace prohibitiva para aquellos que se encuentran estableciendo una familia o que provienen de ambientes menos privilegiados. Si además aceptamos que los participantes de este gremio se encuentran alrededor de las 2.500 personas,

como lo señaló nuestro análisis de la población (ver [Capítulo 3](#)), entonces podemos entenderlo como un grupo pequeño en relación con los 71.702 trabajadores en el país vinculados al sector audiovisual para 2019 según cifras del DANE ([El Tiempo, 2020](#)).

LAS DOS CARAS DE LAS PRODUCCIONES FUGITIVAS

La llegada de las producciones fugitivas, atraídas por reembolsos y descuentos de impuestos, así como campañas de las comisiones filmicas, el FDC y ProColombia, ha generado efectos positivos y negativos en el entorno cinematográfico nacional.

Por una parte, los beneficios incluyen mejores salarios, capacitación técnica a partir de aprendizaje en el oficio y la mejora de algunas condiciones laborales —al menos para algunos de los trabajadores—; por otra parte, siguen existiendo condiciones problemáticas, en especial las que tienen que ver con la remuneración de las horas extra, el manejo del tiempo de descanso, el balance entre el tiempo disponible para aspectos personales de la vida en contraposición a la dedicación al trabajo, y el incremento de la brecha entre la remuneración de las producciones nacionales versus las extranjeras. La diferencia salarial, por mencionar uno de los temas, subyace la decisión de nuevas generaciones de actores y técnicos de rechazar ofertas laborales en las producciones cinematográficas nacionales, como lo plantea Lisandro Duque Naranjo ([2017](#)) al referirse a las exigencias que le han hecho para participar en sus producciones.

Trabajar en producciones fugitivas es arduo, pero no tanto como la producción nacional

En general, las entrevistas (ver [Capítulo 2](#)) y la encuesta (ver [Capítulo 3](#)) evidencian una brecha considerable entre las condiciones laborales y salariales de las producciones fugitivas y aquellas de las producciones nacionales. Los entrevistados afirman que en la producción de cine nacional se trabaja con pocos recursos, malas condiciones y baja remuneración —un cine hecho con las uñas— ([Uribe-Jongbloed y Miller, 2020](#)). En consecuencia, la precariedad del trabajo en las producciones

fugitivas, mencionado en las entrevistas y corroborado por la encuesta y los grupos focales, se compara favorablemente con las experiencias terribles y usuales en los rodajes de películas de la producción nacional o en las duras y demandantes condiciones de trabajo en las producciones de las compañías locales de televisión y publicidad. La producción audiovisual para la televisión comercial nacional y para las agencias de publicidad se describió como el peor escenario posible con respecto a las condiciones de trabajo, algo que hace eco de las conclusiones de Castaño (2017) sobre la producción de televisión del servicio público nacional. Si bien las producciones fugitivas tienen algunos aspectos pendientes por mejorar, parece que son el trabajo de ensueño frente a la industria audiovisual nacional.

Los asuntos de discriminación o desigualdad experimentados por los trabajadores colombianos en algunos de los sets es un tema también relevante. Por una parte, aquellas observaciones de las entrevistas, sustentadas por la encuesta y los grupos focales, apuntan a que no es una característica de las producciones fugitivas mismas, sino de la forma en que las compañías productoras locales buscan reducir costos para aumentar su margen de ganancia. Este asunto realza la sensación que manifiestan los trabajadores en las entrevistas con respecto a que el beneficio último recae primordialmente sobre las empresas productoras nacionales y no sobre los trabajadores (Uribe-Jongbloed y Corredor-Aristizábal, 2020).

Esto último es preocupante si tomamos en cuenta que los CINA –recién lanzados en marzo de 2020 en tiempos de pandemia– buscan que la promoción del territorio no sea solamente para la producción de películas o series, sino que incluya la producción de videoclips y spots publicitarios. En este sentido, valdría la pena un seguimiento a las producciones para asegurar que en estas las condiciones de los trabajadores sean óptimas.

Una postura ambivalente frente al trabajo cultural

De manera similar a lo expuesto por Hesmondhalgh y Baker (2010), las experiencias de los trabajadores de las producciones fugitivas, evidenciadas en las entrevistas y en los amplios comentarios aportados en la encuesta, parecen ser muy ambivalentes. La emoción y la motivación por la libertad que permite el trabajo por proyectos y el aprendizaje a partir de las diversas experiencias laborales contrasta con la preocupación por la inestabilidad laboral, la excesiva demanda en tiempo y esfuerzo, las formas de contratación y la incertidumbre frente a las posibilidades futuras. Esto se ve también en la amplia rotación de personal que tiene este sector de la economía. La encuesta nos señala que un gran porcentaje de trabajadores audiovisuales rotan constantemente entre producciones fugitivas, mientras que otro tanto pasa entre estas producciones y la producción nacional, o abandona rápidamente el trabajo en el campo audiovisual. Los grupos focales mencionaban que no son tantos los trabajadores que asumen este tipo de trabajo como su dedicación de tiempo completo. Una industria con los altibajos de producción vistos recientemente, en particular bajo el escenario de la pandemia, se percibe como increíblemente inestable.

Mayor fuente de empleo... para los privilegiados

La influencia positiva de la Ley 1556 de 2012 sobre la cantidad de empleo en el sector y los mejores salarios podría convertirse en un logro temporal que no justifica los altos beneficios económicos otorgados por el gobierno,²⁵ en línea con los hallazgos de Thom (2018) para los casos de apoyos estatales a las producciones fugitivas en los Estados Unidos. Además, podría formarse una nueva brecha entre aquellos que tuvieron la oportunidad de trabajar en la producción internacional y aquellos que no lo hicieron, creando una diferencia salarial que sigue líneas de clase similares a las que determinan su nivel de inglés (ver Sánchez-Jabba, 2013).

25 · En Colombia, a 2018, se había entregado la suma de 55.962 millones de pesos, de los 60.148 millones de presupuesto asignado en el periodo 2013-2018, como contraprestación a la inversión de 168.061 millones de pesos hecha por las producciones fugitivas (Ministerio de Cultura, 2018, p. 110). Para 2019 el aporte del Estado había alcanzado 73.000 millones de pesos en contraprestaciones (Arcadia, 2020).

Este aspecto no es menor y fue recalcado también por los grupos focales, quienes ven en el trabajo en producciones fugitivas un panorama similar al de las diferentes industrias, en las cuales se crea una élite laboral o “rosca”, compuesta usualmente por personas de una élite socioeconómica que ha tenido las ventajas estructurales para acceder a mejores cursos de inglés, capacitación internacional y acceso a la universidad. Los resultados de la encuesta de caracterización señalados anteriormente sustentan esta observación. De este modo, la estratificación de la sociedad parece extenderse a estas producciones y establece la distancia entre la élite de la producción audiovisual, que goza además de movilidad internacional, en oposición a los trabajadores de la producción nacional condenados a inferiores salarios y peores condiciones. La única forma de contrarrestar esta tendencia es generar incentivos al estudio del inglés y fomentar la capacitación en los temas de especialización del conocimiento a diversos participantes del entorno audiovisual, con subsidios que podrían estar directamente vinculados a estas producciones. Por otra parte, este desarrollo de capacidades y certificaciones podría ir de la mano con el surgimiento de agremiaciones, asociaciones y sindicatos, que hagan de estos procesos una de sus formas de atracción de miembros.

TRANSFERENCIA DE BUENAS PRÁCTICAS

La narrativa triunfante, tanto en los medios de comunicación como en el gobierno, con respecto a la implementación de la [Ley 1556 de 2012](#), basada en la inversión internacional y los empleos creados, es claramente una mirada insuficiente de la situación. Como se ha mencionado líneas arriba, existen condiciones laborales preocupantes, así como otras que son considerablemente mejores que la experiencia en la industria nacional. Así como se critica la postura de algunas productoras frente a la diferenciación en el trato entre los equipos extranjeros y colombianos, surge también un aprendizaje tácito que ocurre al experimentar condiciones que han sido estandarizadas por la industria internacional. Lo que se ha evidenciado en esta investigación es que hay un efecto positivo de transferencia de mejoras en las condiciones laborales hacia el equipo colombiano a partir de la experiencia que tienen con sus homólogos internacionales.

La importancia de agremiaciones y sindicatos

Algunas condiciones laborales son evidentemente mejores para los equipos extranjeros de las producciones fugitivas debido a demandas históricas por parte de las agremiaciones o sindicatos que agrupan a los trabajadores del audiovisual. Esta transferencia de buenas prácticas es un efecto que no fue originalmente deseado o esperado, pero que puede tener una repercusión favorable, incluso motivado por la situación de aislamiento de la pandemia, como fue presentado en uno de los grupos focales:

Creo que después de la pandemia [la aversión a la asociación o agremiación] ha cambiado. Antes de la pandemia yo siento que el hecho de ser parte de una agremiación no estaba tan popularizado. No le veían esa necesidad básica que muy seguramente va a cambiar después de todo este periodo que hemos tenido este año. En cuanto a sindicatos, yo creo que en Colombia hay un estigma muy fuerte de lo que implica ser sindicalista o no. (Grupo focal 2)

Precisamente, la sindicalización se ha evidenciado como la alternativa para conseguir condiciones más justas para los trabajadores del audiovisual en diversos países. En el caso de las producciones fugitivas, las normas extranjeras que son parte del estándar de trabajo del equipo internacional llevan a que los trabajadores nacionales se beneficien sin que, necesariamente, las productoras colombianas se suscriban explícitamente a ellas. Esto se vio claramente expresado en la diferencia plasmada entre las respuestas por parte de un equipo vinculado directamente a las condiciones de los agremiados extranjeros en el caso del departamento de fotografía, en contraste con la situación de los trabajadores en el departamento de producción que están bajo las lógicas locales.

Fuera de eso, la interacción y comunicación en condiciones de igualdad con trabajadores de distintos países ha permitido que se vea en la agremiación o asociación sindical una forma de integrar aspectos de lucha por las condiciones laborales, con estrategias de capacitación y de regulación de salarios, que son finalmente benéficas para todo el sector.

Aprendizaje del oficio y ausencia de espacios de capacitación

El aprendizaje que se sucedió por las producciones fugitivas no se limitó, entonces, a una capacitación en el oficio, sino que se extendió a mejores prácticas, a desarrollos de índole asociativa y a una preocupación por la industria más allá de los resultados individuales. En este sentido, las producciones fugitivas proveen dos tipos de beneficios de capacitación: una especialización del conocimiento y las labores en el audiovisual a partir del aprendizaje en el oficio, que puede conducir a una mejora en las capacidades productivas nacionales; y una motivación para el desarrollo de procedimientos, equipos o certificaciones que pueden amalgamar las necesidades de agremiación con aquellas de promoción de capacitación fuera del oficio.

La oportunidad está presente para este tipo de desarrollos que promuevan la agremiación, la estandarización y las buenas prácticas, y que organicen un área de la producción que sufre por su falta de capacitación y formación. Las encuestas presentaron el panorama de una ausencia de espacios de capacitación que se podrían configurar en la fuente de ingresos de una naciente agremiación o una oportunidad para las universidades o institutos técnicos y tecnológicos. Del mismo modo, las comisiones filmicas podrían colaborar certificando, apoyando o motivando el surgimiento de estas organizaciones que permitirían complementar el mercado y propiciar la especialización dedicada que demanda esta industria. Esta labor podría constituirse en uno de los objetivos de las comisiones filmicas y, a su vez, transformar este vacío en una serie de ofertas o planes que extiendan el éxito de su labor.

Este proceso serviría también para hacer un contrapeso al control de los beneficios que descansa de manera problemática sobre las productoras nacionales, quienes terminan definiendo, en la contratación directa o la subcontratación, las tarifas bajo las cuales realizan la contratación del personal. Las buenas prácticas de empresas productoras, como surgió en la encuesta y entrevistas con respecto a la labor desarrollada por AG studios, deben extenderse a todas las empresas participantes y, quizás, definirse como

requisitos para la participación en la obtención de los beneficios de la ley.

Del mismo modo, las agremiaciones podrían lograr los avances necesarios para que se desarticule el modelo de contratación por prestación de servicios que impide que los trabajadores del audiovisual gocen los beneficios y la estabilidad que su tipo de trabajo debería otorgarles. El riesgo es que estos avances disminuyan la ventaja comparativa que trae los bajos costos de producción nacionales en la esfera internacional, pero es poco probable que los incrementos sean tales que Colombia pierda su valor diferenciador. Por otra parte, la consolidación de los CINA llevaría a que el doble beneficio de disminución en costos laborales y beneficios tributarios se conviertan en una estrategia de interés a largo plazo. Además, si se planea un desmonte gradual o parcial de algunos de los beneficios a futuro, se podría tener una carnada atractiva para las producciones fugitivas al mismo tiempo que se mejorarían las condiciones locales y se daría espacio para un aumento de la inversión nacional en el sector.

Necesidad de articulación con la política de fomento a la producción nacional

Estos avances, sin embargo, quedarían fuera de lugar si no se integran con otras políticas que promocionen tanto la producción nacional, como la [Ley 814 de 2003](#). De no hacerse esta conexión necesaria, se acrecentaría de manera problemática la brecha existente entre las producciones fugitivas y las locales. Si se considera que la [Ley 814 de 2003](#) ha sido exitosa en cuanto a expansión de la producción audiovisual pero aún insuficiente para entrar en un diálogo pertinente o suficiente con la audiencia ([Rivera Betancur, 2014; 2019; Machicado, 2017](#)), se hace imperioso que se incrementen los requisitos con respecto a las condiciones laborales en la producción cinematográfica, e igualmente se aborde el tema de la distribución y el consumo que se ha visto como la falla de los instrumentos actuales ([Gallego, 2017](#)). No nos podemos quedar en el mal ejemplo de *La Estrategia del Caracol* ([Cabrera, 1993](#)) que se presenta por su éxito de taquilla nacional e internacional, pero que omite mencionar las precarias condiciones laborales que vivieron los trabajadores que participaron en ella ([Uribe-Jongbloed y Miller, 2020](#)). Debemos dejar de ver el cine como una

labor artesanal o *labor of love* y asumirla como una industria que requiere unas condiciones dignas para todos aquellos que participan en ella y unos espacios de difusión y distribución acordes. En palabra de uno de los participantes:

Casi nunca me han pagado la hora extra. Y a veces no son ni 12, ni 14, a veces uno llega a las 7 a.m. y se va a las 11 p.m. Y obviamente uno lo hace feliz porque es la pasión y el amor por el cine. Pero eso no debe pasar. (Grupo focal 1)

Finalmente, el tema de la extensión de los beneficios a otros productos audiovisuales, el éxito del señuelo plantado por los CINA, así como el regreso de las producciones internacionales posterior a la pandemia, está por determinarse. Con la incertidumbre, que aún se cierne sobre la exhibición teatral a nivel mundial, es improbable que una alta inversión provenga del extranjero en el corto plazo y las producciones fugitivas podrían levantar velas y buscar mejores escenarios (algo que abordaremos en nuestro último capítulo). En este sentido, la nueva mano de obra altamente calificada probablemente se irá con las producciones extranjeras y el efecto de goteo podría nunca llegar a mejorar las condiciones en el país.

GRANDES RETOS A LARGO PLAZO PARA LA LEY 1556 DE 2012

Las páginas precedentes han señalado los desafíos que permanecen para los próximos años de la Ley 1556 de 2012, para las comisiones filmicas y, por extensión, para el FDC. Lamentablemente, la experiencia que se ha tenido en otros lugares ha demostrado que es poco probable que los beneficios temporales se conviertan en ventajas duraderas para la industria audiovisual local (ver Mayer 2017; Sanson 2018; Thom 2018). Sin embargo, incluso las estrategias de largo plazo consideradas exitosas, como aquellas desarrolladas en Nueva Zelanda y Canadá, no están libres de crítica, incluyendo dificultades relacionadas con su división entre intereses culturales y comerciales en la comisión filmica de Nueva Zelanda (Clydesdale, 2014, p. 1171), o en el sistema de televisión pública CBC de Canadá (Tinic, 2005, p. 159). Además, recordemos que en Nueva Zelanda durante la preproducción de la trilogía de *El Hobbit* (2012-2014),

una red de sindicatos de actores internacionales amenazó con boicotear la producción ... para obtener mayores derechos. En retaliación, Peter Jackson y Warner Bros. amenazaron con desplazar la producción de la película a otros países que ofrecen costos laborales más bajos, mejores incentivos fiscales y una tasa de cambio de divisa más favorable. ... Este episodio subraya la fragilidad y vulnerabilidad de la industria cinematográfica de Nueva Zelanda. Los productores internacionales solo se verán persuadidos si Nueva Zelanda es capaz de proveer bajos costos laborales e incentivos financieros atractivos. (Leotta, 2015, *New Zealand*).

Lo que esta escena nos presenta es que la estrategia de atracción de producción fugitiva es muy débil para oponerse a los intereses que en sí misma procura. Los peces gordos no sólo se dirigen rápidamente a otras costas que ofrecen carnadas más atractivas en sus anzuelos, sino que también drenan el mismo desarrollo de capacidades que promueven, generando una fuga de personal altamente entrenado. En ese sentido, se puede convertir en un sistema extractivo que deja un beneficio muy limitado en el lugar de destino. Curtin (2016) considera que

las políticas mediáticas actuales en la mayoría de lugares del mundo tienden a oscurecer esta creciente y sustancial crisis laboral que se oculta a plena vista. Como hemos visto, la política contemporánea ha facilitado inadvertidamente las condiciones para la explotación de los trabajadores a gran escala. (p. 681)

Pero Curtin no se detiene en la crítica y ofrece una alternativa que bien podría constituirse en una de las recomendaciones de esta investigación:

Los gestores de políticas de medios deberían medir el éxito [de sus políticas] tanto por las aglomeraciones agradecidas que se apañan, como aquellas que no lo hacen, sabiendo que la diversidad de usos y placeres es tan importante como la contabilidad fría de la venta de boletas, los récords de asistencia y los números de las exportaciones. ... Si la labor creativa y técnica de alta cualificación de la industria filmica de hoy está sujeta a largos días de trabajo estresante

con tarifas de remuneración en declive, entonces es quizás pertinente que re-imaginemos los principios constitucionales de la política fílmica de modo que se vinculen las preocupaciones culturales con los patrones intensificados de explotación económica y social. (Curtin, 2016, p. 683)

En este sentido, la idea de posibles exigencias para la contraprestación y devoluciones o, incluso, para validar la emisión de los CINA, puede estar configurada a partir de que se asegure un tipo de contratación más acorde con la labor (contratación a término fijo, en vez de por prestación de servicios), y que se cumplan una serie de parámetros o compromisos. Entre los compromisos podría estar, por ejemplo, un esquema de prácticas profesionales o pasantías como aquel que se exige para acceder a algunos beneficios en los Emiratos Árabes Unidos (ver Leotta, 2015, *United Arab Emirates*).

Finalmente, lo que esta investigación provee es una visión más amplia sobre los logros y deudas de una

política pública enfocada al sector creativo. Nos presenta un panorama que ayuda a desentrañar los detalles que, desde la economía política, quedan obnubilados por la concentración en las cifras macroeconómicas. Sin embargo, así como en los ejemplos de Nueva Zelanda y los Emiratos Árabes Unidos (Leotta, 2015), en los distintos casos presentados en Atlanta, Glasgow, Dublín, Praga y Budapest (Curtin y Sanson, 2017a), o en la globalización de la industria de efectos especiales (Curtin y Vanderhoeft, 2015), esta investigación logra presentar un escenario más complejo de la forma en que se experimentan las relaciones irregulares de poder que favorecen a Hollywood y que lo mantienen como gran centro hegemónico de la producción audiovisual mundial (Miller et al., 2005).

Esperamos que la información aquí presentada ayude, de este modo, a afinar la política cultural para que los beneficios no se queden en el corto plazo distribuidos sobre unos pocos, y que este proceso no se convierta en otro tipo de industria extractiva que poco deje a nuestro país.

Logros alcanzados	Retos pendientes
Incremento en el empleo en el sector audiovisual y anexos	Forma de contratación (prestación de servicios)
Aprendizaje y capacitación en el oficio	Brecha entre trabajadores de élite y trabajadores de producción nacional
Profesionalización de la labor	Discriminación laboral entre trabajadores extranjeros y nacionales
Algunas condiciones laborales con estándares internacionales	Algunas condiciones laborales que aún no alcanzan estándares internacionales
Constitución de las comisiones fílmicas	Falta de explotación del potencial turístico
Inclusión de nuevos productos audiovisuales bajo la Ley 1556 de 2012 y extensión de las opciones a través de los CINA	Concentración de los beneficios en empresas productoras nacionales (no para los trabajadores)
Nuevo interés en la constitución de sindicatos, agremiaciones y asociaciones	Insuficientes oportunidades de desarrollo y capacitación
Conocimiento de los beneficios que ofrece la Ley 1556 de 2012	Pedagogía sobre las nuevas estrategias de atracción de la producción extranjera a partir de los CINA.

Tabla 9: Logros alcanzados y retos pendientes de la Ley 1556 de 2012



P CAPÍTULO POST- CRÉDITOS

INDUSTRIA AUDIOVISUAL COLOMBIANA DESPUÉS DE LA PANDEMIA DEL COVID-19

Manuel Corredor Aristizábal y César Mora Moreo

EL PRESENTE EN PAUSA DE LA INDUSTRIA

A pesar de las noticias que desde inicios de 2020 daban cuenta de un virus proveniente de China del que no se tenía mucha información, en Colombia todo parecía seguir su curso normal. En la capital del país se estaba desarrollando la película coreana *Bogotá*, aprobada para recibir los beneficios de la [Ley 1556 de 2012](#); la mayoría de los trabajadores estaban a la espera de la llegada de otras producciones fugitivas y Cartagena se preparaba para la versión número 60 del evento del audiovisual más importante de Colombia. De hecho, para uno de los entrevistados, el 2020 se vislumbraba como un año cualquiera:

Como todos los eneros, mucha gente está quejándose y a mí me llaman 700 personas a preguntarme, “¿Qué pasó? ¿Por qué no hemos empezado? ¿Y qué va a pasar?”, y obviamente enero es larguísimo, pero esto siempre pasa todos los años y después revienta todo. (Entrevista 13)

Pero como si se tratara de una película de ciencia ficción, la llegada del COVID-19 al país y las medidas adoptadas para prevenir su propagación, marcaron un punto de quiebre en el desarrollo audiovisual de Colombia, y probablemente del mundo entero. Uno de los primeros afectados fue el FICCI, evento cancelado durante su tercer día debido a la disposición de la Alcaldía de Cartagena que suspendía todos los eventos que reunieran a más de 50 personas ([Decreto 0495 de 2020](#)). Posterior a esta situación, el 25 de marzo, mismo día que se firmó el [Decreto 474 de 2020](#) que definiría el porvenir de la [Ley 1556 de 2012](#) a

través de los Certificados de Inversión Audiovisual (CINA), inició la cuarentena obligatoria en todo el país acrecentando el panorama de incertidumbre. Aunque durante los meses de encierro distintos medios nacionales e internacionales como *Variety* han reconocido que, con la puesta en marcha de los CINA, “Colombia acaba de mejorar su juego, expandiendo los incentivos para series y videos musicales y la introducción de exenciones fiscales para rodajes internacionales” ([De la Fuente, 2020](#)), la “nueva normalidad” en la que nos encontramos ha planteado una serie de retos para los trabajadores.

En este contexto, las transformaciones de la industria audiovisual y cinematográfica, la incorporación de Colombia a los sectores y subsectores de la economía naranja y la creación de los CINA, de cara a la emergencia sanitaria, plantean una serie de implicaciones en el corto y mediano plazo que resultan de importancia revisar.

Rodajes Bio seguros

La confluencia entre la pandemia y la ampliación de los beneficios de la [Ley 1556 de 2012](#) generó dos procesos de transformación de la labor audiovisual que se han desarrollado en paralelo y en diferentes etapas. Por un lado, los cambios derivados de la convergencia mediática han significado la incorporación del audiovisual a las dinámicas de un mercado financiero globalizado y fluctuante, que trae consigo una serie de cambios en la forma en la cual el cine se integra a otros sectores económicos. Por otra parte, la crisis sanitaria, que ha impuesto una serie de limitaciones para ejercer la labor de los trabajadores del audiovisual, ha

evidenciado la necesidad de establecer protocolos de bioseguridad en los rodajes y reforzado la necesidad de agremiación de los trabajadores, como lo plantearon los participantes de los grupos focales. De hecho, las asociaciones profesionales y los gremios han sido los encargados de llevar a cabo iniciativas para promover protocolos de bioseguridad para la industria; desde la Asociación de Productoras Publicitarias de España APCP, que representa casas productoras, hasta los exhibidores de cine en Colombia y las asociaciones de gestión colectiva de derechos y gremios actorales, quienes han propuesto a sus gobiernos protocolos para su reactivación económica.

En materia de medidas sanitarias para los rodajes en Colombia, la [Resolución 957 del 16 de junio de 2020](#) establece el protocolo de bioseguridad para las actividades de las industrias culturales, y recientemente, el Instituto Distrital de las Artes (Idartes) ha determinado las medidas para la reactivación de las grabaciones en Bogotá a través de la [Resolución 872 de 2020](#), por la cual se adopta el protocolo para el manejo del control de riesgo en las filmaciones en el espacio público de Bogotá ([Colprensa, 2020](#)). Sin embargo, hasta la fecha es muy difícil predecir con exactitud cuándo volverán las producciones y en qué momento los trabajadores retomarán los proyectos audiovisuales para poder generar ingresos. Los participantes de las entrevistas y la encuesta de caracterización dan cuenta de las dinámicas de precarización presentes en la industria y la desprotección de los trabajadores. Sobre este aspecto, en los grupos focales se manifestó que:

En estos meses de cuarentena cuánta gente –conocidos, compañeros, colegas–, están en serios problemas porque la pandemia ha mostrado una inestabilidad laboral y una economía muy frágil. Yo sí creo que la pandemia evidenció una cantidad de temas muy complejos sobre la industria audiovisual. (Grupo focal 1)

Esta crisis no es exclusiva del país. Un estudio desarrollado por *Oxford Economics* ([Brown, 2020](#)) para determinar el impacto que tendrá la pandemia del coronavirus en las industrias creativas de Gran Bretaña, incluyendo a la televisión y el cine, proyecta una caída económica cercana a los 74.000 millones

de libras (370 billones de pesos) en los ingresos de este sector y la pérdida de 400.000 puestos de trabajo. No obstante, pese a que el coronavirus ha golpeado a todo el planeta, la bofetada ha sido más fuerte para otros.

En el caso local, la pausa en la ejecución de los proyectos audiovisuales indujo a una porción de los trabajadores colombianos a una forzada diversificación de sus fuentes de ingresos, especialmente en el caso de las personas que estaban en producciones con capital extranjero, como la mencionada película *Bogotá*, cuyo equipo de producción abandonó el país a finales de marzo por el aumento de los casos de COVID-19 ([Priya Mendoca, 2020](#)).

En este punto vale la pena mencionar la donación de Netflix, por valor 500.000 dólares y administrada por la Academia Colombiana de Artes y Ciencias Cinematográficas (ACACC), para apoyar a los trabajadores del sector más afectados por la pandemia ([Dinero, 2020](#)). Sorprendente que una compañía extranjera sea la que entre a subsidiar a los trabajadores colombianos desprotegidos por las formas de contratación predominantes en el país y por la falta de una respuesta desde los entes gubernamentales. Sin embargo, la crisis del sector y de sectores afines como el teatro ha obligado a los trabajadores del audiovisual a desempeñarse en actividades distintas a las de su formación, los ha llevado a la venta de los inmuebles de sus emprendimientos culturales como el caso de la casa de teatro Casa E en Bogotá ([Hernández, 2020](#)); y ha provocado el deterioro de sus condiciones de vida con fenómenos de pobreza oculta ([García Rodríguez et al, 2015](#)) que, en lo concerniente a los trabajadores de la industria audiovisual en Colombia, aún no han sido medidos.

Como se mencionó en el capítulo 4, existe una brecha entre las personas con condiciones privilegiadas y aquellas en un estado de vulnerabilidad mayor. También hay matices entre los trabajadores de diferentes áreas de la producción audiovisual, los elencos actorales, las labores operativas, técnicas y logísticas, y los sectores adjuntos. Además, existe una estratificación dentro de estas labores que implica una segmentación de los impactos y de las adaptaciones que a corto plazo han debido generar

las personas, pero ha sido la necesidad de resolver su supervivencia económica en medio de la crisis la que ha evidenciado el grado de vulnerabilidad de esta industria. De hecho, valdría la pena evaluar si existió una valoración del riesgo en la formulación de la política pública en el sector de las industrias culturales y creativas en Colombia durante las últimas décadas y, en especial, en el sector audiovisual.

Nadie pareció considerar seriamente los impactos de un evento catastrófico mayor dentro de las matrices de riesgo de las entidades del Estado en esta área. Dado que esta catástrofe actual se presentó de manera inesperada, sería pertinente estudiar estos procesos de forma técnica y sistemática a partir de este momento. Esta es una enseñanza que, aunque dolorosa, debe quedarnos por siempre en el recuerdo colectivo.

Sin salas de exhibición, no hay producción cinematográfica

Por su parte, el cierre de las salas de cine no solo ha supuesto el retraso de muchas producciones que estaban previstas a ser estrenadas en la pantalla grande, también ha significado la consolidación de las plataformas de streaming como escenarios de exhibición. A corto plazo, esta situación impactará de manera negativa el desarrollo de la producción nacional debido a que muchos de estos proyectos audiovisuales se han desarrollado gracias a los estímulos del FDC, que a su vez obtiene sus ingresos de un impuesto aplicado a los exhibidores, distribuidores y productores. Como las salas de cine han permanecido cerradas gran parte del año, el presupuesto del FDC se verá profundamente afectado. Bien lo planteaba Claudia Triana, directora de Proimágenes, al manifestar

Es como una especie de pare lo que preveo.... Pero como yo soy la que recauda, sé perfectamente que no tendremos un peso. Nos va a tocar mirar hacia dentro y preparar proyectos para salir fuertes en el 2022. Eso, respecto a las salas de cine y a la retroalimentación del sistema. (Saldarriaga Hernández, 2020)

En el mundo, las grandes productoras han asumido el 2020 como un año perdido. Grandes producciones como *Mulan* (2020) y *Tenet* (2020) han sido considerablemente exitosas en este escenario, pero comparadas con los resultados de años anteriores, se podrían denominar rotundos fracasos. En este escenario, las producciones fugitivas, que dependen en gran medida del esperado retorno de sus obras, irán lentamente recuperando la confianza inversionista. Esta disminución de recaudo en Colombia, y la reducción en las ganancias internacionales, implica que 2020 y 2021 serán años en los que será difícil atraer las producciones fugitivas y realizar producciones nacionales.

Fuga de talento nacional

A mediano plazo, la pandemia podría suponer el cierre de la pirámide laboral con la exclusión de una gran cantidad de personas medianamente calificadas o con poca capacitación, o de personas que no están bien conectadas en la industria. También podrían propiciarse fenómenos migratorios de personas altamente calificadas, y en particular de las capas privilegiadas del sector, en la búsqueda de condiciones favorables en otros contextos, lo que significaría que la inversión del gobierno para la conformación de su industria serviría a los intereses de otros países con condiciones de protección superiores para el sector audiovisual.

Como se mencionó en los capítulos anteriores, los trabajadores colombianos de las producciones fugitivas tienden a ser aquellos con mayor flexibilidad y movilidad —algo siempre privilegiado en las industrias creativas contemporáneas—. Esta movilidad le permite a esta élite laboral buscar mejores horizontes y escapar, junto a las producciones fugitivas, a aquellos lugares donde se hayan reiniciado laborales, cuyas condiciones epidemiológicas sean favorables, o quienes simplemente han aprovechado para sacar provecho de otros incentivos de infraestructura, como mejores o más asequibles sistemas de salud. Medir ese impacto económico es extremadamente complejo en la perspectiva de una economía naranja, cuyos vectores económicos son difíciles de definir y valorar, pero podría ser necesario el

esfuerzo, para dar cuenta del riesgo de perder, en el corto plazo, los avances obtenidos en capacitación hasta ahora.

A mediano plazo también podría darse, como era esperable incluso antes de la pandemia, una competencia muy marcada entre los trabajadores vinculados a la industria audiovisual y aquellos provenientes de las industrias de las tecnologías digitales, incluyendo la programación de software y los desarrolladores de aplicaciones y juegos de video. La reducción de los rodajes físicos, la desagregación de grabaciones en exteriores con un uso creciente de tecnologías de inteligencia artificial para el desarrollo de sets simulados, los personajes basados en *deep learning*, la automatización y la robotización, traerá consecuencias en la cantidad y el perfil de las personas contratadas en diferentes producciones audiovisuales.

De hecho, los resultados de un estudio entregado por el Ministerio del Trabajo sobre las brechas de capital humano y las necesidades de capacitación plantean que la prospectiva laboral del sector audiovisual está encaminada al desarrollo y posproducción de contenidos, la producción audiovisual de *streaming*, el manejo de herramientas de realidad virtual y las tecnologías de realidad aumentada (El Tiempo, 2020). Sin embargo, estas transformaciones de las dinámicas también han servido como catalizadores de consecuencias potenciales no previstas hasta el momento. La titularidad moral y patrimonial de ciertos derechos de autor y conexos, como el derecho de imagen, por ejemplo, podrían no estar claramente sujetos en los escenarios posibles a ninguna regulación estatal y sometidos a un régimen civil con numerosos vacíos legales y jurisprudenciales en Colombia. En esta situación valdría la pena preguntarse ¿quién sería el titular de los derechos de imagen cuando una persona reconstruida digitalmente ya no exista y quién tutelaría sus derechos patrimoniales?

Asimismo, el problema medioambiental que está padeciendo el planeta podría llevar a que los proyectos que hoy comienzan a rodarse en un lugar puedan desplazarse a otros lugares por el cambio climático, como en el caso de la película *The Revenant* (2015) que inició su rodaje en Estados

Unidos y Canadá, pero tuvo que trasladarse al sur de Argentina debido a los deshielos de las locaciones inicialmente elegidas (Gadea Lara, 2016).

EL TRAYECTO QUE SE EXTIENDE HASTA 2032

El Plan Nacional de Desarrollo (Ley 1955 de 2019) prorrogó la vigencia de la Ley 1556 de 2012 y del Fondo Filmico Colombia hasta el año 2032. Esto implica que debemos pensar sobre lo que podrán traer las producciones fugitivas, que ahora incluirán otros campos del audiovisual. El impacto a largo plazo desencadenado por el coronavirus sobre la industria es quizás el más difícil de prever. Pero de mantenerse las dinámicas de precarización, predominantes en la industria audiovisual y las producciones nacionales, el mayor impacto puede verse representado en la salud física, psicológica y emocional de los trabajadores, y en su estabilidad económica que representaría grandes problemas a la hora de pensionarse. En este sentido, un participante de la encuesta propone como una de las modificaciones de la ley la creación de “un fondo del dinero captado para el retiro de los trabajadores de la producción audiovisual” (P33-C49).

A partir de estos escenarios posibles sobre los riesgos que podrían experimentar los trabajadores en un escenario posterior a la pandemia, resulta de importancia una evaluación de las condiciones de los trabajadores y un continuo monitoreo sectorial e intersectorial en lo referente a las actividades vinculadas con el audiovisual, para determinar si las implicaciones en Colombia coinciden con los fenómenos globales análogos que impactan a los trabajadores del sector local con síntomas endémicos y específicos de vulnerabilidad.

Esta situación excepcional actual nos ha evidenciado la necesidad de hacer una revisión de fondo sobre los trabajadores del sector, nos ha mostrado el vacío que existe en cuanto a protección de los trabajadores, y ha dejado claro que, sin mejores condiciones, será imposible lograr que la extensión de la Ley 1556 de 2012 represente un gran beneficio para el país. Estamos ante una oportunidad de hacer los cambios y ajustes necesarios de cara a este gran reto. Esperamos estar a la altura de estas demandas.



LOS AUTORES

ENRIQUE URIBE-JONGBLOED (PhD Aberystwyth University)

Docente-investigador de la Facultad de Comunicación Social-Periodismo, Universidad Externado de Colombia. Miembro del Grupo Recasens de Investigación en Comunicación (GRIC) dedicado al estudio del audiovisual, los cómics y los idiomas minoritarios. Investigador principal del proyecto "Condiciones y expectativas de los trabajadores del audiovisual a partir de la Ley 1556", seleccionado por el FDC en la categoría de Investigación C-228 en 2019 y co-investigador del proyecto "Sello latinoamericano para la exportación de ficción televisiva: Mercado, comunicación y experiencia en la era del streaming" en conjunto con la Universidad Federal de Minas Gerais, Brasil.

Correo: enrique.uribe@uexternado.edu.co

MANUEL CORREDOR-ARISTIZÁBAL (Magíster - Instituto Tecnológico y de Estudios Superiores de Monterrey)

Docente-investigador de la Facultad de Comunicación Social-Periodismo, Universidad Externado de Colombia. Miembro del Grupo Recasens de Investigación en Comunicación (GRIC). Se ha desempeñado como director de programación de Señal Colombia. Desde 2015 es profesor de análisis de audiencias de la Cátedra de Televisión y Nuevos medios en la Escuela Internacional de Cine y Televisión de San Antonio de los Baños en Cuba.

Correo: manuelc.corredor@uexternado.edu.co

CÉSAR MORA-MOREO (Comunicador Social y Periodista - Universidad del Norte)

Co-investigador del proyecto "Condiciones y expectativas de los trabajadores del audiovisual a partir de la Ley 1556". Es autor de las novelas *Al final, el océano* (2019), ganadora del Premio de Novela Distrito de Barranquilla, y *Siempre nos quedará Bogotá* (2018), mención de honor del Premio Nacional de Novela Corta de la Universidad Javeriana.

Correo: cessaremorea@gmail.com

RODRIGO MARTÍNEZ MORENO (Magíster - Universidad del Norte)

Realizador televisivo y profesor de tiempo completo de la Institución Universitaria Politécnico Grancolombiano. Líder del grupo de investigación en Narrativas, Creación y Estéticas. Autor de la investigación *Narco-celebridad y representaciones de Pablo Escobar en Narcos y Escobar, el patrón del mal* (2017). Sus intereses investigativos están relacionados con los medios audiovisuales y la cultura.

Correo: rfmartinez@poligran.edu.co



REFERENCIAS

- Acuerdo 22 de 2015. Por el cual se adopta la Política Pública para el fortalecimiento del sector audiovisual y cinematográfico de Medellín. Gaceta Oficial nº4333. El Concejo de Medellín. Medellín, 4 de octubre de 2015. <https://filmedellin.com/download/acuerdo-22-de-2015/>
- Arcadia (2020, junio 16). 96 mil millones de pesos más para el audiovisual en 2020. <https://www.revistaarcadia.com/cine/articulo/96-mil-millones-de-pesos-mas-para-el-audiovisual-en-2020/81939>
- Arias, Ó., Uribe, E., y Miller, T. (2018). Colombia y el dilema clásico del apoyo cinematográfico. *Revista Internacional de Comunicación y Desarrollo (RICD)*, 2(9), 115. <https://doi.org/10.15304/ricd.2.9.5570>
- Ashton, M. (2012, enero 27). Filming on location in Colombia with the Colombian Film Commission. *TheLocationGuide.com*. <https://www.thelocationguide.com/2012/01/filming-on-location-in-colombia-with-the-colombian-film-commission/#>
- Becerra Elejalde, L. (2018, Agosto 11). Fondo Fílmico de Colombia le ha dejado al país \$179.815 millones en cinco años. *La República*. <https://www.larepublica.co/economia/fondo-filmico-de-colombia-le-ha-dejado-al-pais-179815-millones-en-cinco-anos-2758903>
- Bernard, C., C. Brancato y D. Miro. (Creadores). (2014). *Narcos* [Serie de TV]. USA, Mexico y Colombia: Dynamo Producciones, Gaumont International Television and Netflix.
- Bogotá Audiovisual Market. (2017). *Industry Guide*. BAM.
- Brown, M. (2020, Junio 17). UK creative industries facing £74bn drop in income after Lockdown. *The Guardian*. <https://www.theguardian.com/culture/2020/jun/17/uk-creative-industries-facing-74bn-drop-in-income-after-lockdown>
- Cabrera, S. (Director). (1993). *La estrategia del caracol* [Film]. Colombia: Caracol Televisión, CPA, Crear TV, Emme y FOCINE.
- Canchila García, A. (2013). Creación de la Comisión Fílmica de Cartagena toma forma. *El Universal.com.co*. <https://www.eluniversal.com.co/politica/creacion-de-la-comision-filmica-de-cartagena-toma-forma-133706-PQEU221970>
- Castaño, A. (2017). *Media Work and Public Value: Producing Public Service Television under State Control in Colombia* [PhD Thesis]. Leicester, UK: University of Leicester.
- Christopherson, S. (2006). Behind the scenes: how transnational firms are constructing a new international division of labor in media work. *Geoforum*, 37(5), 739-51.

- City of Toronto. (2020). Toronto as a filming location - incentives - tax credits. <https://www.toronto.ca/311/knowledgebase/kb/docs/articles/economic-development-and-culture/film-and-entertainment-industries/toronto-as-a-filming-location-incentives-tax-credits.html>
- Clydesdale, G. (2015). Capabilities and industrial policy: lessons from the New Zealand movie industry. *Industrial and Corporate Change*, 24(5), 1149–1177. <http://doi.org/10.1093/icc/dtu024>
- Colprensa (2020, Septiembre 22). Todo listo para la reactivación de las grabaciones cinematográficas. El Universal. <https://www.eluniversal.com.co/farandula/todo-listo-para-la-reactivacion-de-las-grabaciones-cinematograficas-ID3522794>
- Comisión Fílmica de Bogotá (2019). Bogotá ciudad audiovisual. <http://www.filmingbogota.gov.co/aniversario/>
- Comisión Fílmica de Medellín. (2020). Inicio. <https://filmedellin.com/>
- Cuff, M. (2014). *African Film Commission Toolkit*. <http://www.martincuff.com/wp-content/uploads/2014/07/AFRICAN-FILM-COMMISSION-TOOLKIT.pdf>
- Curtin, M. (2016). Regulating the global infrastructure of film labor exploitation. *International Journal of Cultural Policy*, 22(5), 673-685. <https://doi.org/10.1080/10286632.2016.1223636>
- Curtin, M., y Sanson, K. (2017a). Listening to labor. En M. Curtin y K. Sanson (Eds.), *Voices of Labor* (pp. 1–17). University of California Press.
- Curtin, M., y Sanson, K. (2017b). Global Machine. En M. Curtin y K. Sanson (Eds.), *Voices of Labor* (pp. 136–139). University of California Press.
- Curtin, M., y Sanson, K. (2016). Precarious Creativity: Global Media, Local Labor. En M. Curtin and K. Sanson (Eds.), *Precarious Creativity* (pp. 1–18). University of California Press.
- Curtin, M. y Vanderhoef, J. (2015). A Vanishing Piece of the Pi: The Globalization of Visual Effects Labor. *Television & New Media*, 16(3), 219-239. <https://doi.org/10.1177/1527476414524285>
- DANE. (2019). Población negra, afrocolombiana, raizal y palenquera. Resultados del censo nacional de población y vivienda 2018. <https://www.dane.gov.co/files/investigaciones/boletines/grupos-etnicos/presentacion-grupos-etnicos-poblacion-NARP-2019.pdf>
- Decreto 0495 de 2020 (2020). por el cual se adoptan medidas y acciones sanitarias en el Distrito de Cartagena con ocasión de la declaración de emergencia sanitaria por causa del Coronavirus (Covid-19). Alcaldía Mayor de Cartagena de Indias. Cartagena, 13 de marzo de 2020. <https://www.cartagena.gov.co/control-urbano/93-acciones-comunicacionales/1196-decreto-0495-por-el-cual-se-adoptan-medidas-y-acciones-sanitarias-en-el-distrito-de-cartagena-con-ocasion-de-la-declaracion-de-emergencia-sanitaria-por-causa-del-coronavirus-covid-19>
- Decreto 340 de 2014. (2014). Registro Distrital 5416. Alcaldía Mayor de Bogotá. Bogotá, 15 de agosto de 2014. https://www.culturarecreacionydeporte.gov.co/sites/default/files/decreto_340_de_2014_0.pdf
- Decreto 474 de 2020. (2020). Por el cual se adiciona el Decreto 1080 de 2015, Decreto Único Reglamentario del Sector Cultura, reglamentando el artículo 177 de la ley 1955 de 2019, Ley del Plan Nacional de Desarrollo 2018 - 2022, Pacto por Colombia, Pacto por la Equidad, y el artículo 9° de la ley 1556 de 2012, modificado por el artículo 178° de la Ley 1955 de 2019. <https://dapre.presidencia.gov.co/normativa/normativa/DECRETO%20474%20DEL%2025%20DE%20MARZO%20DE%202020.pdf>

- De la Fuente, A. (2020). Colombia Expands Foreign Shoot Incentives to Drama Series, Music Videos, Bows Tax Credit. *Variety*. <https://variety.com/2020/tv/global/new-improved-location-filming-incentives-colombia-1234628944/>
- Department of Communications and the Arts. (2020). Australian Screen Production Incentive. <https://www.arts.gov.au/funding-and-support/tax-rebates-film-and-television-producers>
- DGCINE República Dominicana. (2020). Incentivos cinematográficos. <http://dgcine.gob.do/descargas/RD%20Incentivos%20Cinematograficos.pdf>
- Dinero (2020, Mayo 5). Netflix donará US\$500.000 a personal de apoyo de industria audiovisual. <https://www.dinero.com/empresas/articulo/ayudas-economicas-de-netflix-a-trabajadores-de-la-industria-audiovisual/285961>
- Dirección de Cinematografía. (2018). *Anuario Estadístico del Cine Colombiano 2017*. Bogotá: Ministerio de Cultura. [http://www.mincultura.gov.co/areas/cinematografia/Documents/Anuario Estadístico Cine Colombiano 2017.pdf](http://www.mincultura.gov.co/areas/cinematografia/Documents/Anuario%20Estadístico%20Cine%20Colombiano%202017.pdf)
- Duque Naranjo, L. (2017). Tras y post-escena de las leyes de cine en Colombia. *Cuadernos de Cine colombiano*, (26), 27-39.
- Echeverri, A. (2017). Ley de cine, narración y público. El efecto de los instrumentos del Estado en las tendencias narrativas del cine argumental colombiano contemporáneo. *Cuadernos de Cine colombiano*, (26), 65-91.
- Econometría. (2019). *Evaluación de los efectos de la Ley de fomento de la actividad cinematográfica en Colombia: Ley 1556/2012*. Proimágenes.
- EFE. (2018, abril 10). Todo listo para que Will Smith filme “Gemini Man” en Cartagena. *ElEspectador.com*. <https://www.elespectador.com/entretenimiento/cine/todo-listo-para-que-will-smith-filme-gemini-man-en-cartagena-articulo-749286>.
- El País (2020, marzo 10). Rodaje de películas y series también es un buen negocio para Cali y el Valle. <https://www.elpais.com.co/economia/rodaje-de-peliculas-y-series-tambien-es-un-buen-negocio-para-cali-y-el-valle.html>.
- El Tiempo (2009, marzo 10). La nueva Comisión Fílmica Colombiana. *Eltiempo.com*. <https://www.eltiempo.com/archivo/documento/MAM-3353355>
- El Tiempo (2020, septiembre 24). Estos son algunos perfiles laborales que más buscan los empleadores. <https://www.eltiempo.com/economia/sectores/los-perfiles-laborales-que-necesitan-las-empresas-colombianas-539622>
- Fís Éireann Screen Ireland. (2020). Ireland's 32% – 37%* Tax Credit. <https://www.screenireland.ie/filming/section-481>
- FICCI. (2020a). Descripción. Festival. [http://ficcifestival.com/internas.php?cod=1\\$\\$-1\\$\\$-qm4nNEHfdm20tyUjxz05wAXG3C6fwm](http://ficcifestival.com/internas.php?cod=1$$-1$$-qm4nNEHfdm20tyUjxz05wAXG3C6fwm)
- FICCI. (2020b). Levantar Anclas. Puerto FICCI. [http://ficcifestival.com/internas.php?cod=1\\$\\$-1\\$\\$-qm4nNEHfJmZ0tyUjxz05wAXG3C6fwm](http://ficcifestival.com/internas.php?cod=1$$-1$$-qm4nNEHfJmZ0tyUjxz05wAXG3C6fwm)
- Filming in Croatia (2020). Rebate for Film and TV Production. http://filmingincroatia.hr/en/production_incentive/rebate_for_film_and_tv_production#:~:text=Croatia%20introduced%20Film%20Production%20Incentive,regions%20with%20below%20average%20development

- Focine. (1987). *Colombia, the Set*. Focine.
- Forbes (2020, marzo 4). Gigantes creativos con el lente puesto en Colombia. *Forbes.co*. <https://forbes.co/2020/03/04/negocios/gigantes-creativos-con-el-lente-puesto-en-colombia/>
- Gadea Lara, T. (2016, Enero 19). The Revenant: el cambio climático detrás de la película candidata al Oscar. *Infobae*. <https://www.infobae.com/2016/01/19/1784034-the-revenant-el-cambio-climatico-detras-la-pelicula-candidata-al-oscar/>
- Gallego, C. (2017). Cristina Gallego: apoyar la distribución y exhibición es un gran pendiente de la Ley. *Cuadernos de Cine Colombiano*, (26), 154-165.
- García, M. (2020, marzo 25). Bogotá Film Commission: cinco años construyendo la ciudad locación. *LatAm cinema*. <https://www.latamcinema.com/especiales/bogota-film-commission-cinco-anos-construyendo-la-ciudad-locacion/>.
- García Rodríguez, G. O., Jiménez Medina, J. A. y Jiménez Medina, L. F. (2015). Consideraciones acerca del concepto de pobreza en la contemporaneidad: la pobreza oculta, retos y discusiones - Colombia. *Comuni@cción*, 6(2), 58-70. http://www.scielo.org.pe/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S2219-71682015000200006&lng=es&tlng=es.
- Georgia Department of Economic Development. (2020). Incentives and Applications. <https://www.georgia.org/industries/film-entertainment/georgia-film-tv-production/production-incentives>
- Gleich, J. (2019). Postwar Hollywood, 1945-1967, Part 1. Domestic location shooting. En J. Gleich y L. Webb (Eds.). *Hollywood on Location. An Industry History* (pp. 73-100). Rutgers University Press.
- Gómez, S. (2019, octubre 26). Así se fortalece Colombia como un escenario de película. *Eltiempo.com*. <https://www.eltiempo.com/cultura/cine-y-tv/rodajes-en-colombia-impactan-la-economia-y-mejoran-la-imagen-del-pais-366666>
- Griffis, N. (2019). The New Hollywood, 1980-1990. En J. Gleich y L. Webb (Eds.). *Hollywood on Location. An Industry History* (pp. 155-180). Rutgers University Press.
- Hernández, I (2020, Septiembre 1). 'Casa E' se pone en venta tras cerrar definitivamente sus puertas en Bogotá. *La FM*. <https://www.lafm.com.co/bogota/casa-e-en-bogota-cierra-sus-puertas-y-se-pone-en-venta>
- Hesmondhalgh, D. y Baker, S. (2010). 'A Very Complicated Version of Freedom', Three Cultural Industries. *Poetics*, 38(1), 4-20. <https://doi.org/10.1016/j.poetic.2009.10.001>
- Hopewell, J. y Lang, J. (2020, febrero 20). Brazil Incentives Dry Up, Strangling Film Production. *Variety*. <https://variety.com/2020/film/finance/brazil-incentives-film-production-1203509666/>
- Hudson, S. (2011). Working together to leverage film tourism: Collaboration between the film and tourism industries. *Worldwide Hospitality and Tourism Themes*, 3(2), 165-172. <https://doi.org/10.1108/17554211111123023>
- Hudson, S., y Tung, V. W. S. (2010). "Lights, camera, action...!" Marketing film locations to Hollywood. *Marketing Intelligence and Planning*, 28(2), 188-205. <https://doi.org/10.1108/02634501011029682>
- Invest Chile (2018, mayo 14). Las iniciativas para impulsar el rodaje de películas en Chile. <http://blog.investchile.gob.cl/bloges/las-iniciativas-para-impulsar-el-rodaje-de-pel%C3%ADculas-en-chile>
- León de Aranoa, F. (Director). (2016). *Loving Pablo* [Film]. España y Bulgaria: Escobar Films y B2Y Productions.

- Leotta, A. (2015). Small nations and the global dispersal of film production: A comparative analysis of the film industries in New Zealand and the United Arab Emirates. *The Political Economy of Communication*, 2(2). <https://www.polecom.org/index.php/polecom/article/view/36/234>
- Ley 1556 de 2012. (2012). Segunda ley de Cine Filmación Colombia - Location Colombia. Diario oficial n° 48.486. El Congreso de Colombia. Bogotá, 9 de julio de 2012. http://www.cancilleria.gov.co/sites/default/files/tramites_servicios/visas/archivos/ley_1556_de_2012.pdf.
- Ley 1955 de 2019. (2019). Plan Nacional de Desarrollo 2018-2022: Pacto Por Colombia, Pacto Por la Equidad. Colombia: Congreso de la República.
- Ley 814 de 2003. (2003). Ley de Cine. Colombia: Congreso de la República. <http://www.alcaldiabogota.gov.co/sisjur/normas/Norma1.jsp?i=4449#>
- Londoño, E. (2015, noviembre 5). Viendo 'Narcos' en una Medellín transformada. *New York Times*. <https://www.nytimes.com/es/2015/11/05/espanol/opinion/opinion-viendo-narcos-en-una-medellin-transformada.html>
- Louisiana Entertainment (2020). Digital Interactive Media and Software Program. <https://louisianaentertainment.gov/interactive/digital-interactive-media-and-software-program>
- Machicado, J. (2017). Transformaciones de los públicos del cine en Colombia: preguntas para la política pública. *Cuadernos de Cine colombiano*, (26), 41-61.
- Marino, S. (2016). Argentina en el periodo de tránsito hacia el espacio audiovisual ampliado. En S. Marino (Coord.), *El Audiovisual Ampliado* (pp. 11-13). Ediciones Universidad del Salvador.
- Mayer, V. (2017). Almost Hollywood, Nearly New Orleans: *The Lure of the Local Film Economy*. University of California Press. <https://doi.org/10.1525/luminos.25>
- Miller, T. (2020a). *El Trabajo Cultural*. Gedisa.
- Miller, T. (2020b). *The Persistence of Violence*. Rutgers University Press.
- Miller, T. (2019) Socialism by Stealth? Governmental Subversion and Hollywood. En O. Boyd-Barrett y T. Mirrlees (eds.) *Media Imperialism: Continuity and Change* (pp. 121-135). Rowman & Littlefield.
- Miller, T., Govil, N., McMurria, J., Maxwell, R., y Wang, T. (2005). *Global Hollywood 2*. BFI.
- Miller, T., Sorzano, O.L. y Tamayo-Duque, A. (2020). Industry policy and sex tourism meet the case of the destroyed plaque. En T. Miller, *The Persistence of Violence* (pp. 68-96). Rutgers University Press.
- Ministerio de Cultura. (2018). *Informe de Gestión: 8 años transformando vidas 2010-2018*. <https://www.mincultura.gov.co/prensa/informe-de-gestion-8-anos-transformando-vidas/Paginas/default.aspx>
- Ministerio de Cultura. (2016). Ley Filmación Colombia ha generado ingresos al país por más de \$86 mil millones. <http://www.mincultura.gov.co/prensa/noticias/Paginas/Ley-Filmación-Colombia-ha-generado-ingresos-al-país-por-más-de-86-mil-millones.aspx>
- Ministerio de Cultura. (2014, agosto 29). Bogotá, primera ciudad de Colombia en crear Comisión Filmica. <https://www.mincultura.gov.co/prensa/publicaciones/Paginas/bogota-tiene-comision-filmica.aspx>.
- Ministerio de Cultura. (2010). *Compendio de Políticas Culturales*. Ministerio de Cultura.
- Nieto-Malpica, J. (2015). Acotaciones del primer estudio académico de las Film Commissions de México: hacia un Modelo Ideal Mexicano. *Revista de La Asociación Española de Investigación de La Comunicación*, 2(4), 62-71.

- Nieto Malpica, J. (2014). Las comisiones fílmicas, un dispositivo para la promoción y el desarrollo de ciudades y territorios. *Razón y Palabra*, 88, 29–21.
- Norwegian Film Institute. (2020). The Incentive Scheme. <https://www.nfi.no/eng/grantsfunding/the-incentive-scheme>
- Origo Film Group (2020). Hungarian Tax Credit System. <http://hungariantaxcredit.com/>
- Orozco Ramos, D. (2017, febrero 3). Arranca la grabación de la serie Narcos en Cartagena. *El Heraldo*. <https://www.elheraldo.co/entretenimiento/arranca-la-grabacion-de-la-serie-narcos-en-cartagena-324941>
- Ortiz, C. (2020, abril 2). No olvidemos a la industria audiovisual. *Elnuevosiglo.com.co*. <https://elnuevosiglo.com.co/articulos/04-2020-no-olvidemos-la-industria-audiovisual>
- Priya Mendoca, S. (2020, Junio 5). Bogota Actor Song Joong Ki Drops Out of His Upcoming Movie. *IB Times*. <https://www.ibtimes.sg/bogota-actor-song-joong-ki-drops-out-his-upcoming-movie-46337>
- Procolombia. (2018, mayo 30). Colombia: Hollywood's ideal location. <https://procolombia.co/noticias/en/colombia-hollywoods-ideal-location>
- Proimágenes Colombia. (2020a). Newsletter Cine en Cifras Ed. 19. http://www.proimagenescolombia.com/secciones/cine_colombiano/cine_en_cifras/cine_cifras_listado.php
- Proimágenes Colombia. (2020b). Perfiles: Otros Comisión Fílmica Colombiana. [www.proimagenescolombia.com](http://www.proimagenescolombia.com/secciones/cine_colombiano/perfiles/perfil_persona.php?id_perfil=3877). http://www.proimagenescolombia.com/secciones/cine_colombiano/perfiles/perfil_persona.php?id_perfil=3877
- Proimágenes Colombia. (2020c). ¡Luces, cámara, Colombia! https://locationcolombia.com/files/manual_de_asignacion_de_recursos.pdf
- Proimágenes Colombia. (2016). *Lights, Colombia, create action. Production Guide 2016*. Proimágenes Colombia.
- PROMEXICO. (2015). Incentivos y financiamiento Film Friendly. <https://www.gob.mx/promexico/acciones-y-programas/incentivos-y-financiamiento-film-friendly>
- Radio Nacional de Colombia (2020, Junio 23). Destinan \$261 mil millones para potenciar la industria audiovisual del país. <https://www.radionacional.co/noticia/cultura/convocatoria-realizadores-audiovisuales>
- RCN Radio (2016, abril 19). En Medellín graban capítulo cuando muere Pablo Escobar, para la serie Narcos de Netflix. <https://www.rcnradio.com/colombia/antioquia/en-medellin-graban-capitulo-cuando-muere-pablo-escobar-para-la-serie-narcos-de-netflix>.
- Resolución 872 de 2020. (2020). Por medio de la cual se adopta el Protocolo de bioseguridad para el manejo y control del riesgo del COVID-19 en las filmaciones en el espacio público de Bogotá D.C., Alcaldía Mayor de Bogotá. Bogotá, 2 de septiembre de 2020. <https://idartes.gov.co/sites/default/files/2020-09/RESOLUCION%20872-2020.pdf>
- Resolución 957 de 2020 (2020). Por medio del cual se adopta el Protocolo de Bioseguridad para el manejo y control del riesgo del Coronavirus - COVID-19 en las diferentes actividades de industrias culturales, Radio, Televisión y Medios de Comunicación detalladas en las Clasificación Internacional. Ministerio de Salud y Protección Social. https://www.minsalud.gov.co/Normatividad_Nuevo/Resoluci%C3%B3n%20No.%20957%20de%202020.pdf

- Restrepo Tirado, J. y Villegas Hincapié, P. (2017). Suenan los instrumentos. *Cuadernos de Cine colombiano*, (26), 6-7.
- Riggen, P. (Director). (2013). Los 33 [Film]. Chile, Colombia y EEUU: Half Circle, Phoenix Pictures y Dynamo Producciones.
- Rivera Betancur, J. L. (2020). Filmografía del Cine Colombiano. *Jerónimo Rivera Presenta*. <https://jeronimorivera.com/cinecolombiano/>
- Rivera Betancur, J. L. (2019). *El papel del cine colombiano en la escena latinoamericana*. Universidad de La Sabana.
- Rivera Betancur, J. L. (2014). ¿Va el cine colombiano hacia su madurez? Análisis de 10 años de la ley del cine en Colombia. *Anagramas – Rumbos y Sentidos de la Comunicación*, 13(25), 127-144.
- Rivera, J. (2012, julio 16). Ley de cine ayuda más al turismo que al sector audiovisual. <https://www.tvyvideo.com/201207164825/articulos/otros-enfoques/jeronimo-rivera-ley-de-cine-ayuda-mas-al-turismo-que-al-sector-audiovisual.html>
- Rivera Rueda, M. (2018, abril 6). Un escenario para el cine llamado Bogotá. El Espectador. <https://www.elespectador.com/noticias/bogota/un-escenario-para-el-cine-llamado-bogota-articulo-748560>.
- Rocha, C. (2018). La productora colombiana Dynamo: Del cine nacional al transnacional? *Studies in Spanish & Latin American Cinemas*, 15(3), 349–367, http://doi.org/10.1386/slac.15.3.349_1
- Saldarriaga Hernández, M. (2020, julio 15). #SOSCultura | “Como soy la que recauda, sé que no tendremos un peso para cine”: Claudia Triana. 070. <https://cerosetenta.uniandes.edu.co/soscultura-se-que-no-tendremos-un-peso-para-cine-claudia-triana/>
- Sánchez Castro, L. (2019). Bogotá ciudad audiovisual. *Comisión Filmica de Bogotá*. <http://www.filmingbogota.gov.co/aniversario/>
- Sánchez Jabba, A. (2013). Bilingüismo en Colombia. *Documentos de Trabajo sobre Economía Regional*, (191), 20–36.
- Sanson, K. (2018). Stitching It All Together: Service Producers and the Spatial Dynamics of Screen Media Labor. *International Journal of Cultural Studies*, 21(4), 359–374. <https://doi.org/10.1177/1367877917692900>
- Sarabia, I. y Sánchez, J. (2019). La figura de la Film Commission en la puesta en valor de los recursos audiovisuales técnicos y profesionales de un territorio en España. *Tourism & Heritage Journal*, 1, 112–132. <https://doi.org/10.1344/THJ.2019.1.7>
- Semana (2019, abril 4). Exclusiva SEMANA: el impacto de la Ley de fomento de la actividad cinematográfica. <https://www.semana.com/cultura/articulo/el-impacto-de-la-ley-de-fomento-de-la-actividad-cinematografica/608151>
- Smith, W. G. (2008). Does Gender Influence Online Survey Participation?: A Record-linkage Analysis of University Faculty Online Survey Response Behavior. *Working Paper*. <https://files.eric.ed.gov/fulltext/ED501717.pdf>
- Solot, S. (Ed.). (2016). *Guía para Film Commissions en Latinoamérica*. Latin American Training Center. <https://doi.org/10.1017/CBO9781107415324.004>

- Steinhart, J. (2019). Postwar Hollywood, 1945-1967, Part 2. Foreign location shooting. En J. Gleich y L. Webb (Eds.). *Hollywood on Location. An Industry History* (pp. 101-123). Rutgers University Press.
- Tenorio, J. (2017). El Estado y el fomento del cine colombiano. *Cuadernos de Cine colombiano*, (26), 9-25.
- Thom, M. (2018). Lights, Camera, but No Action? Tax and Economic Development Lessons from State Motion Picture Incentive Programs. *American Review of Public Administration*, 48(1), 33–51. <https://doi.org/10.1177/0275074016651958>
- Tinic, S. (2005). *On location: Canada's Television Industry in a Global Market*. University of Toronto Press.
- Urbina, M. (2020, junio 25). Unas 147 mujeres de la industria audiovisual dicen haber sido víctimas de violencia sexual. *El Espectador*. <https://www.elespectador.com/noticias/nacional/unas-147-mujeres-de-la-industria-audiovisual-dicen-haber-sido-victimas-de-violencia-sexual/>
- Uribe-Jongbloed, E., y Corredor-Aristizábal, M. A. (2020). Creative industries policies and conditions of cinema labor in Colombia in the 21st century. *Creative Industries Journal*, 0(0), 1–16. <https://doi.org/10.1080/17510694.2019.1709016>
- Uribe-Jongbloed, E. y Miller, T. (2020). 'After' or back to Third Cinema? Plebeian film, the national popular, fingernails and the resilient behemoth. En E. Mazierska y L. Kristensen (Eds.), *Third Cinema, World Cinema and Marxism* (pp. 273-289). Bloomsbury.
- Uribe-Jongbloed, E. y Pis Diez, E. (2017). TV formats market in Latin America: trends and opportunities. *International Journal of Digital Television*, 8(1), 99–115. https://doi.org/10.1386/jdtv.8.1.99_1

ANEXO 01

CUESTIONARIO DE LA ENCUESTA

Condiciones y expectativas laborales de los trabajadores del audiovisual a partir de la ley 1556

"Condiciones y expectativas laborales de los trabajadores del audiovisual a partir de la ley 1556" es una investigación ganadora en la categoría Investigación en Cinematografía del Fondo de Desarrollo Cinematográfico Contrato 228-2019, que busca caracterizar la fuerza laboral y conocer las perspectivas, opiniones y experiencias de las personas que han participado en proyectos fílmicos auspiciados por la Ley 1556 de 2012 (Location Colombia) para analizar el impacto de las políticas culturales en el desarrollo de la labor audiovisual en Colombia.

Los requisitos para participar en esta encuesta son:

- a) Haber participado en al menos una (1) producción beneficiaria de la ley 1556 como parte del equipo de producción (crew) colombiano.
- b) Ser mayor de edad.

La participación en esta investigación es voluntaria. Usted puede solicitar en cualquier momento ser excluido de la misma, o que el material que nos haya provisto sea borrado o descartado. Para ello solo requiere comunicarse con el investigador principal del proyecto Enrique Uribe Jongbloed mediante un correo electrónico a la siguiente dirección enrique.uribe@externado.edu.co informando su deseo de salir del proyecto o de borrar la información contenida.

Si considera que la investigación no está procediendo de manera apropiada o está vulnerando los derechos de los sujetos investigados, usted puede plantear su queja al Comité de Ética de Investigación de la Universidad Externado de Colombia, dirigiendo un correo a Carolina Esguerra carolina.esguerra@uexternado.edu.co.

Usted también tiene el derecho de ser informado sobre los resultados de la investigación, una vez esta se considere culminada. Si lo desea, puede contactar al investigador principal para preguntar sobre los resultados de la misma.

La información obtenida en esta investigación será manejada de manera confidencial por parte de los investigadores a cargo.

La información provista será utilizada para el desarrollo de productos académicos que quedarán registrados bajo derecho de autor a nombre de los investigadores del proyecto. Como participante, usted acepta que su contribución será parte de estos productos y que cede sus derechos a los investigadores para el propósito de publicar documentos, reportes, artículos, libros y similares que surjan del proceso de investigación.

Favor diligenciar esta encuesta solo una (1) vez.

El diligenciamiento de esta encuesta implica que usted acepta las condiciones aquí expuestas.

Antes de iniciar, nos gustaría conocer en cuáles de las siguientes producciones beneficiarias de la ley 1556 ha trabajado (seleccione todas las que apliquen) *



☐ Aguas rojas/ Out of the dark (2014)



☐ American Made (A.K.A Mena) (2017)



☐ Amor de café / Cup of love (2016)



☐ Belleville Cop (2018)



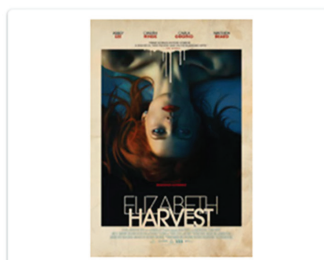
☐ Blunt Force Trauma (2015)



☐ Carteristas/ Pickpockets: maestros del robo (2018)



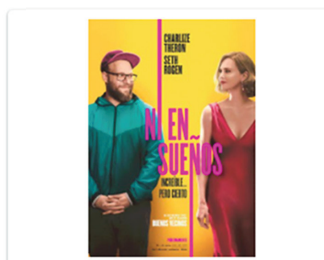
☐ Corazón de león (2015)



☐ Elizabeth Harvest (2018)



☐ En nombre del hijo (2015)



☐ Flarsky / Long shot (2019)



☐ Gallows Hill / Encerrada (2013)



☐ Gemini Man (2019)



☐ Hacia la batalla (2019)



☐ Handle with care (2017)



☐ Henley "The Boy" (2015)



☐ Jungle (2017)



☐ Kill Chain (2019)



☐ Left to die (2012)



☐ Los 33 (2015)



☐ Loving Pablo (2017)



☐ Mile 22 (2018)



☐ Narcos (2015)



☐ Operación E (2012)



☐ Órbita 9 (2017)



☐ Pacífico (2015)



☐ Palmeras en la nieve (2015)



☐ Retenida/Abducted (2015)



☐ Running With The Devil (2019)



☐ Sniper: Ultimate Kill (2017)



☐ Sound of freedom (2020)



☐ The Belko Experiment (2016)



☐ The lost city of "zeit" (2016)



☐ The Padre (2018)



☐ Tiempo muerto (2016)



☐ Traidora/Expatriada



☐ Zambo Dendé (2017)

☐ Other: _____

¿En qué departamento de la producción se ha desempeñado en la mayoría de los proyectos beneficiarios de la ley 1556 en las cuales ha trabajado? *

- ☐ Producción
- ☐ Arte
- ☐ Fotografía
- ☐ Dirección
- ☐ Guion
- ☐ Sonido
- ☐ Post producción (edición, efectos, finalización, mezcla, doblaje, etc)
- ☐ Reparto y extras (figurante y dobles)
- ☐ Música
- ☐ Other: _____

Caracterización de la fuerza laboral

Esta sección tiene como objetivo conocer las características generales de los trabajadores del audiovisual colombiano que han laborado en producciones beneficiarias de la ley 1556.

Sus respuestas nos permitirán conocer cómo está conformada la industria del audiovisual colombiano.

1. Nombre (en caso de querer permanecer anónimo, no diligencie este espacio)

Your answer

2. Correo electrónico (a esta dirección de correo electrónico se le enviarán los avances de la investigación, así como la invitación al evento de presentación de resultados)

Your answer

3. ¿Dentro de qué rango de edad se encuentra usted? *

- ☐ 18-25 años
- ☐ 26-35 años
- ☐ 36-45 años
- ☐ 46-55 años
- ☐ Más de 56 años

4. ¿Cuál es el último grado de escolaridad que ha culminado? *

- ☐ Primaria
- ☐ Secundaria
- ☐ Técnica o tecnológica
- ☐ Universitaria (profesional)
- ☐ Posgrados (especialización, maestría, doctorado)

5. ¿En qué ciudad nació usted? (En caso de haber nacido fuera de Colombia mencione su ciudad y país de origen) *

Bogotá

Las siguientes preguntas de caracterización están basadas en el cuestionario del Censo Nacional de Población y Vivienda 2018 del DANE. Recuerde que no es obligatorio diligenciar estas preguntas (PREGUNTA 6 y 7).

6. Usted se identifica como...

- ☐ Hombre
- ☐ Mujer
- ☐ Prefiero no responder
- ☐ Other: _____

7. De acuerdo con su cultura, pueblo o rasgos físicos usted es o se reconoce como:

- ☐ Indígena
- ☐ Negro(a), mulato(a), afrodescendiente, afrocolombiano(a)
- ☐ Raizal del Archipiélago de San Andrés, Providencia y Santa Catalina
- ☐ Palenquero(a) de San Basilio de Palenque
- ☐ Gitano(a) o Rrom
- ☐ No pertenezco a ningún grupo étnico
- ☐ Prefiero no responder

7a. En caso de haber seleccionado la opción "Indígena" en la pregunta anterior, ¿a cuál pueblo indígena pertenece?

Your answer _____

8. Dada su condición física y cognitiva, ¿usted se reconoce como una persona con discapacidad?

- ☐ Sí
- ☐ No
- ☐ Prefiero no responder

9. En la mayoría de los proyectos audiovisuales en los que ha participado, ¿en cuál de estas etapas se concentra su trabajo? *

- ☐ Exclusivamente en la Preproducción
- ☐ Exclusivamente en la Producción
- ☐ Exclusivamente en la Postproducción
- ☐ En más de una de las etapas

Condiciones de trabajo

En esta sección queremos conocer cómo han sido las condiciones laborales dentro de las producciones beneficiarias de la ley 1556 en las que ha participado.

(Recuerde que todas las preguntas se refieren exclusivamente a su experiencia dentro de producciones beneficiarias de la ley 1556)

En una escala entre "Siempre" y "Nunca", marque la opción que mejor se ajusta a las siguientes afirmaciones (PREGUNTA 10 a 14):

10. Durante los rodajes, yo he trabajado un máximo de 12 horas (o menos) por día *

- ☐ Siempre
- ☐ La mayoría de las veces
- ☐ Algunas veces
- ☐ Pocas veces
- ☐ Nunca
- ☐ No aplica

11. Cuando trabajé más de 12 horas, recibí compensación por horas extra *

- ☐ Siempre
- ☐ La mayoría de las veces
- ☐ Algunas veces
- ☐ Pocas veces
- ☐ Nunca
- ☐ No aplica

12. Dentro de los rodajes en los que participé, los horarios de alimentación incluían al menos una comida cada seis horas *

- ☐ Siempre
- ☐ La mayoría de las veces
- ☐ Algunas veces
- ☐ Pocas veces
- ☐ Nunca
- ☐ No aplica

13. Las condiciones de trabajo (tipo de alimentación, tipo de alojamiento, jornada laboral, etc.) en las producciones en las que participé, fueron equivalentes (o mejores) que las del equipo extranjero *

- ☐ Siempre
- ☐ La mayoría de las veces
- ☐ Algunas veces
- ☐ Pocas veces
- ☐ Nunca
- ☐ No aplica

14. Contaba el set con códigos de seguridad industrial (por ejemplo, protocolos en caso de emergencia, procesos de carga/descarga de material pesado, manejo de sustancias peligrosas, etc) que eran conocidos por todos los participantes o con grupos de seguridad industrial dedicados a ese fin *

- ☐ Siempre
- ☐ La mayoría de las veces
- ☐ Algunas veces
- ☐ Pocas veces
- ☐ Nunca
- ☐ No aplica

Seleccione solo una de las opciones, para las siguientes preguntas

Tenga en cuenta que las preguntas hacen referencia a su experiencia general en todos los proyectos y no a una situación en particular.

15. ¿Cuánto tiempo de descanso transcurría usualmente entre la salida del set y su siguiente llamado? *

- ☐ Menos de 5 horas
- ☐ 5-8 horas
- ☐ 8-10 horas
- ☐ Más de 10 horas
- ☐ No aplica

16. ¿Cuántas personas trabajaron en promedio dentro de las producciones?
(Tanto locales como extranjeros) *

- ☐ Hasta 30 personas
- ☐ Entre 31 y 60 personas
- ☐ Entre 61 y 100 personas
- ☐ Más de 100 personas

17. ¿Ha sufrido o presenciado accidentes en el set? *

- ☐ Sí (favor responder la pregunta 17a.)
- ☐ No (continuar con la siguiente sección)
- ☐ No aplica (continuar con la siguiente sección)

17a. ¿Considera que este accidente pudo prevenirse?

- ☐ Sí, considero que se podía prevenir/evitar
- ☐ No, fue un hecho fortuito no previsible
- ☐ No puedo evaluar si el accidente era previsible o no

Condiciones de trabajo

En esta sección queremos conocer cómo han sido las condiciones laborales dentro de las producciones beneficiarias de la ley 1556 en las que ha participado.

(Recuerde que todas las preguntas se refieren exclusivamente a su experiencia dentro de producciones beneficiarias de la ley 1556)

Seleccione solo una de las opciones, para las siguientes preguntas

Tenga en cuenta que las preguntas hacen referencia a su experiencia general en todos los proyectos y no a una situación en particular.

18. El departamento al que he estado adscrito ha sido dirigido por un trabajador colombiano *

- ☐ Siempre
- ☐ La mayoría de las veces
- ☐ Algunas veces
- ☐ Pocas veces
- ☐ Nunca

19. En comparación con las producciones nacionales en las que ha participado, considera que *

- ☐ Las condiciones laborales en las producciones beneficiarias de la ley 1556 han sido iguales
- ☐ Las condiciones laborales en las producciones beneficiarias de la ley 1556 han sido mejores
- ☐ Las condiciones laborales en las producciones beneficiarias de la ley 1556 han sido peores
- ☐ No he trabajado en producciones nacionales

20. Usualmente, ¿cuál ha sido su tipo de contratación dentro de estas producciones? *

- ☐ Contrato a término indefinido
- ☐ Contrato a término fijo
- ☐ Contrato por prestación de servicios
- ☐ Factura de empresa propia
- ☐ No contratado

21. ¿Pertenece a algún gremio, asociación o sindicato nacional o internacional?

- ☐ Sí (nacional)
- ☐ Sí (internacional)
- ☐ Sí (nacional e internacional)
- ☐ No

En una escala de 1 a 5, siendo 1 "Pésimo" y 5 "Excelente", marque la opción que mejor se ajusta a las siguientes preguntas (PREGUNTA 22)

22. ¿Cómo describiría el ambiente laboral en las producciones en las que trabajó? *

- | | | | | | | |
|--------|-----------------------|-----------------------|-----------------------|-----------------------|-----------------------|-----------|
| | 1 | 2 | 3 | 4 | 5 | |
| Pésimo | <input type="radio"/> | <input type="radio"/> | <input type="radio"/> | <input type="radio"/> | <input type="radio"/> | Excelente |

Nuevos aprendizajes y transferencia de conocimiento

En este aparte queremos conocer cuáles son los aprendizajes y conocimientos que ha adquirido gracias al haber participado en producciones beneficiarias de la ley 1556.

(Recuerde que todas las preguntas se refieren exclusivamente a su experiencia dentro de producciones beneficiarias de la ley 1556)

En una escala de 1 a 5, siendo 1 "Pésimo" y 5 "Excelente", marque la opción que mejor se ajusta a las siguientes preguntas (PREGUNTA 23)

23. ¿Cuál considera que es su nivel de inglés? *

	1	2	3	4	5	
Pésimo	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	Excelente

En una escala de 1 a 5, siendo 1 "Irrelevante" y 5 "Muy relevante", marque la opción que mejor se ajusta a las siguientes preguntas (PREGUNTA 24 a 26):

24. ¿Qué tan relevante considera que es el conocimiento del inglés, para obtener un empleo dentro de estas producciones? *

	1	2	3	4	5	
Irrelevante	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	Muy relevante

25. En términos de aprendizaje de su oficio, labor o cargo dentro del departamento ¿qué tan relevante ha sido su experiencia dentro de estas producciones? *

	1	2	3	4	5	
Irrelevante	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	Muy relevante

26. ¿Qué tan relevante ha sido su formación técnica/universitaria para el cargo en el que se desempeña dentro de estas producciones? *

	1	2	3	4	5	
Irrelevante	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	Muy relevante

27. ¿Considera que en Colombia existen espacios de formación (pregrados, posgrados, cursos, diplomados, talleres, encuentros) adecuados para el departamento en el que usted labora dentro de las producciones audiovisuales? *

- ☐ Sí
- ☐ No

28. ¿Ha realizado cursos de corta duración (talleres, diplomados, etc) dentro o fuera del país para complementar su formación? *

- ☐ Sí, he realizado cursos dentro de Colombia
- ☐ Sí, he realizado cursos en el exterior
- ☐ Sí, he realizado cursos en Colombia y en el exterior
- ☐ No he realizado cursos

29. Cuéntenos sobre sus mejores y/o peores experiencias durante su participación en proyectos beneficiarios de la ley 1556

Your answer

30. ¿Conoce los beneficios que otorga la ley 1556 para las productoras extranjeras? *

- ☐ Sí los conozco
- ☐ No los conozco

Opiniones sobre la ley 1556

En esta sección queremos conocer cuáles son sus opiniones sobre la ley 1556 y qué tanto conoce sobre la misma.

(Recuerde que todas las preguntas se refieren exclusivamente a su experiencia dentro de producciones beneficiarias de la ley 1556)

31. ¿Conoce o participó en las discusiones al respecto de la ley 1556?

- ☐ Sí
- ☐ No

32. ¿Cuál considera que son los aportes de la ley 1556?

Your answer

33. ¿Qué elementos modificaría o ajustaría de la ley 1556?

Your answer

Industria audiovisual colombiana

En esta sección queremos conocer cuál considera usted que es el impacto de las producciones beneficiarias de la ley 1556 en la industria audiovisual colombiana y sus trabajadores.

(Recuerde que todas las preguntas se refieren exclusivamente a su experiencia dentro de producciones beneficiarias de la ley 1556)

En una escala entre "De acuerdo" y "En desacuerdo", marque la opción que mejor se ajusta a las siguientes afirmaciones (PREGUNTA 34 a 36):

34. La ley 1556 ha sido favorable para la economía del país *

- ☐ De acuerdo
- ☐ Ni de acuerdo ni en desacuerdo
- ☐ En desacuerdo

35. La ley 1556 ha sido favorable para el desarrollo de la industria audiovisual colombiana *

- ☐ De acuerdo
- ☐ Ni de acuerdo ni en desacuerdo
- ☐ En desacuerdo

36. La ley 1556 ha sido favorable para la mejora de las condiciones laborales en Colombia *

- ☐ De acuerdo
- ☐ Ni de acuerdo ni en desacuerdo
- ☐ En desacuerdo

37. ¿En cuáles de los siguientes eventos de la Industria Audiovisual colombiana ha participado o considera importante participar? (Seleccione un máximo de 3 opciones) *

- ☐ Bogotá Audiovisual Market (BAM)
- ☐ Festival Internacional de Cine de Cartagena de Indias (FICCI)
- ☐ Festival Internacional de Cine de Villa de Leyva
- ☐ Festival de Cine de Santa Fe de Antioquia
- ☐ INDIEBo - Festival de Cine Independiente de Bogotá
- ☐ Andina Link
- ☐ BOGOSHORTS
- ☐ Otro evento
- ☐ No considero que sean importantes esta clase de eventos

38. ¿Considera usted que su perspectiva laboral mejoró gracias a su participación y al aprendizaje obtenido dentro de estas producciones? Explique su respuesta

Your answer

Opiniones adicionales

Si considera que hay algún aspecto no tratado en este formulario, que es de su interés mencionar, puede contárnoslo en el siguiente espacio

39. Opiniones adicionales

Your answer

ILUSTRACIONES Y TABLAS

- 46 · Ilustración 1: Participación por departamento dentro de las producciones.
 - 46 · Ilustración 2: Etapa de participación en los proyectos.
 - 46 · Ilustración 3: Ciudad de nacimiento de los trabajadores.
 - 47 · Ilustración 4: Nivel de escolaridad de los trabajadores.
 - 47 · Ilustración 5: Distribución de género dentro de las producciones.
 - 48 · Ilustración 6: Distribución de hombres y mujeres por rango de edad.
 - 48 · Ilustración 7: Adscripción étnica de los trabajadores.
 - 48 · Ilustración 8: Autorreconocimiento de discapacidad.
 - 48 · Ilustración 9: Realización de cursos de formación adicional.
 - 49 · Ilustración 10: Pertenencia a gremios, asociaciones y sindicatos.
 - 49 · Ilustración 11: Porcentaje de sindicalización en fotografía.
 - 49 · Ilustración 12: Porcentaje de sindicalización en producción.
 - 49 · Ilustración 13: Tiempo de trabajo dentro de las producciones.
 - 50 · Ilustración 14: Horas de trabajo en fotografía.
 - 50 · Ilustración 15: Horas de trabajo en producción.
 - 50 · Ilustración 16: Pago de horas extra dentro de las producciones.
 - 50 · Ilustración 17: Pago de horas extra en el departamento de fotografía.
 - 51 · Ilustración 18: Pago de horas extra en el departamento de producción.
 - 51 · Ilustración 19: Alimentación dentro de los rodajes.
 - 51 · Ilustración 20: Equivalencia entre las condiciones del equipo local y el extranjero.
 - 52 · Ilustración 21: Códigos de seguridad industrial dentro de las producciones.
 - 52 · Ilustración 22: Tiempo de descanso entre la salida del set y el siguiente llamado.
 - 52 · Ilustración 23: Número de trabajadores dentro de las producciones.
 - 53 · Ilustración 24: Incidencia de accidentes dentro de las producciones.
 - 53 · Ilustración 25: Consideración sobre la prevención del accidente.
 - 54 · Ilustración 26: Frecuencia de colombianos como cabezas de departamento.
 - 54 · Ilustración 27: Colombianos como jefes en dirección.
 - 54 · Ilustración 28: Colombianos como jefes en producción.
 - 54 · Ilustración 29: Comparación de las condiciones laborales entre producciones nacionales y extranjeras.
 - 55 · Ilustración 30: Tipo de contratación dentro de las producciones.
 - 55 · Ilustración 31: Descripción del ambiente laboral dentro de las producciones.
 - 55 · Ilustración 32: Autoevaluación del nivel de inglés.
 - 56 · Ilustración 33: Autoevaluación de nivel de inglés en producción.
 - 56 · Ilustración 34: Autoevaluación de nivel de inglés en dirección.
 - 56 · Ilustración 35: Relevancia del nivel de inglés para obtener un empleo.
 - 56 · Ilustración 36: Relevancia de la experiencia dentro de las producciones para el aprendizaje del oficio.
 - 57 · Ilustración 37: Relevancia de la formación previa para el cargo del oficio.
 - 57 · Ilustración 38: Existencia de espacios de formación en su área de trabajo.
 - 59 · Ilustración 39: Conocimiento de beneficios sobre la Ley 1556 de 2012.
 - 60 · Ilustración 40: Favorabilidad de la ley para la economía, desarrollo de la industria y mejora de las condiciones laborales.
 - 60 · Ilustración 41: Favorabilidad de la ley para la economía y la mejora de las condiciones laborales por departamento.
 - 61 · Ilustración 42: Eventos de la industria audiovisual colombiana.
-
- 22 · Tabla 1: Puestos de trabajo generados por la Ley 1556 de 2012.
 - 30 · Tabla 2: Cargos de los trabajadores entrevistados.
 - 41 · Tabla 3: Relación entre empleos directos y promedio de ocupación por año.
 - 42 · Tabla 4: Relación entre el promedio de ocupación, índice de concurrencia y puestos mínimos de trabajo.
 - 44 · Tabla 5: Relación entre empleos directos y participación señalada en la encuesta.
 - 45 · Tabla 6: Relación de proyectos beneficiarios, número de participación y porcentaje de representación.
 - 66 · Tabla 7: Proporción entre hombres y mujeres por departamento.
 - 67 · Tabla 8: Relación entre nivel educativo y autoevaluación del nivel de inglés.
 - 75 · Tabla 9: Logros alcanzados y retos pendientes de la Ley 1556 de 2012.

"El libro *Los trabajadores colombianos del cine internacional* es un importante aporte al conocimiento de la industria cinematográfica nacional, necesario para entender las dinámicas del mercado local y para hacer un seguimiento al cumplimiento, desarrollo y dificultades de las políticas públicas en su ámbito más importante: el de los trabajadores del sector"

JERÓNIMO RIVERA
Docente investigador,
Universidad de La Sabana

"El trabajo que realizan los autores es valioso para el sector audiovisual, tanto que, por un lado, se esperaba que fungiese como una inspiración para que los trabajadores de la industria se apropien con más fuerza de la participación y construcción de las políticas públicas que se relacionan con su quehacer laboral; y, por el otro, para que las instancias gubernamentales fortalezcan el trabajo y se reviertan las debilidades para mejorar las condiciones de los trabajadores del sector que son contratados por los beneficiarios directos de la Ley 1556 de 2012".

CARLOS GUTIÉRREZ
Docente investigador,
Fundación Universitaria del Área Andina

CINE CREA
COLOMBIA CREA